

Ce mémoire a été réalisé
à l'Université du Québec à Rimouski
dans le cadre du programme
de maîtrise en études littéraires
de l'Université du Québec à Trois-Rivières
extensionné à l'Université du Québec à Rimouski

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

UNIVERSITE DU QUEBEC

MEMOIRE PRESENTE A
L'UNIVERSITE DU QUEBEC A TROIS-RIVIERES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN ETUDES LITTERAIRES

PAR
JOCELYNE LEVESQUE

UNE LECTURE DE MODERATO CANTABILE DE MARGUERITE DURAS:
LE NON-DIT NARRATOLOGIQUE MODAL ET TEMPOREL

AOUT 1988

RESUME

L'oeuvre de Marguerite Duras, autant cinématographique que littéraire, respire sous le signe de l'implicite. De ce point de vue, Moderato cantabile est largement représentatif. Comment lire alors ce texte du non-dit et le comprendre? La disponibilité intérieure du lecteur permet de ressentir la violence du récit et sa confusion, mais elle ne suffit pas à l'expliquer. L'une des voies par laquelle on peut accéder au sens du récit, réside en une désarticulation de l'infrastructure de celui-ci au moyen d'une analyse narratologique. On éclaire ainsi le message de l'oeuvre, comme si on le reconstruisait. Si l'approche narratologique peut rebuter par la sécheresse de sa dimension technique, elle offre par contre l'avantage d'enregistrer, à sa manière, non seulement la parole du non-dit, mais également celle du comment "on non-dit". La théorie du récit de Gérard Genette, avec Figures III et Nouveau discours du récit, est un outil précieux, sinon indispensable, pour réaliser ce type de travail. La distance qui sépare le "raconté" (l'histoire, ce qu'on raconte) et le "raconter" (le récit, comment on raconte), consolidée par celle du récit de paroles, cache une simulation dans laquelle sont fusionnés l'amour et la mort,

simulation qui s'inscrit dans une rêverie implicite qu'on découvre grâce à l'analyse de la perspective. Malgré l'économie du texte, malgré le dépouillement et les "délires" du discours, par l'étude de la narration, le "mystère" de Moderato cantabile se résout, exposant, à travers le récit de cette rêverie habitée entre autres par la simulation, un thème universel: le temps, qui enchaîne résolument le récit à une structure spiroïdale.

REMERCIEMENTS

Qu'il me soit permis de remercier les professeurs André Gervais pour son travail de direction, Paul Chanel Malenfant qui a participé à la lecture préalable et Jean-Guy Nadeau qui a collaboré à la lecture finale de ce mémoire dont la dactylographie a été assurée par Madame Lynda Fauchon.

Je tiens également à exprimer ma gratitude à l'endroit de mes proches pour leur compréhension et leur fidélité.

TABLE DES MATIERES

	Page
RESUME	ii
REMERCIEMENTS	iv
TABLE DES MATIERES	v
SYMBOLES ET ABREVIATIONS	viii
 INTRODUCTION	 1
 PARTIE I LE NON-DIT NARRATOLOGIQUE MODAL	 5
CHAPITRES	
I. DISTANCE ENTRE LE RECIT ET L'HISTOIRE	7
1. Mise en place	8
2. Distraction, neutralisation, discrétion	10
3. Rapprochement implicite	12
4. Temps et mort	14
5. Parallèles	18
6. Temps et temps	21
7. Ironie	24
8. Simulation	27

II. DISTANCE DANS LE RECIT DE PAROLES	33
1. Distance et proximité des discours	34
2. Forme mimétique du discours rapporté	41
3. Style indirect	44
4. Distance introduite par le narrateur	46
5. Derrière le bavardage	48
6. Silence	51
7. Cri	52
III. PERSPECTIVE	56
1. Voix	57
2. Narrateur et personnages	58
3. Narrateur et volonté d'auteur	61
4. Foyer de perception dans la leçon de piano	63
5. Meurtre, conversations entre Anne et Chauvin.	67
6. Emboîtement	70
7. Types de focalisation	72
8. Anne, Anne, Anne	77
9. Sans dire	84
10. Un mot: la lettre	90
PARTIE II LE NON-DIT NARRATOLOGIQUE TEMPOREL	94
CHAPITRES	
IV. ORDRE	96
1. Reconstitution temporelle hebdomadaire	97
2. Sonatine du tréfonds des âges	111

V. DUREE	115
1. Durée inhabituelle	115
2. Jeux du temps	117
VI. FREQUENCE ET STRUCTURE	122
1. Cent dres	123
2. Dire plusieurs fois un fait d'une fois	124
3. Force et forme répétitives	125
4. Structure spiroïdale	127
CONCLUSION	131
REFERENCES	136

SYMBOLES ET ABREVIATIONS

Par économie, les ouvrages les plus cités le sont d'après le code suivant:

MC : Moderato cantabile,

F : Figures III,

NDR : Nouveau discours du récit,

PMS : Parole mot silence. Pour une poétique de l'énonciation.

Ainsi, (MC, 42) signifie: Moderato cantabile, p. 42.

Le caractère italique est indiqué par le soulignement et les obliques remplacent les crochets.

INTRODUCTION

Le temps détruit tout ce qu'il crée, et la fin de toute séquence temporelle est, pour l'entité qui y est impliquée, la mort, sous une forme ou une autre. La mort n'est entièrement transcendée que lorsque le temps est transcendé; l'immortalité est pour le conscient qui s'est évadé hors du temporel jusque dans l'intemporel (1).

L'analyse d'une oeuvre littéraire peut avoir pour objectif de découvrir, au travers des signifiants et de leur organisation, l'itinéraire narratologique que l'auteur a donné à son récit lors de la production de celui-ci. Cet itinéraire construit à sa façon la structure dans laquelle s'inscrit le message de l'oeuvre.

L'auteur n'ignore pas que l'objet qu'il a créé implique un récepteur. Certains le reconnaissent explicitement. D'autres admettent implicitement le lecteur. L'importance de son rôle tient à l'ouverture de l'oeuvre.

Le lecteur sera sans doute plus sollicité à suivre Anne Desbaresdes à l'intérieur du récit de Marguerite Duras

(1). Aldous Huxley, Les portes de la perception, Paris, Ed. Rocher, 1954, p. 227.

qu'Emma Bovary dans le roman de Flaubert. La raison n'en est pas, bien sûr, le dynamisme des personnages, mais les différences de mouvement des récits. Le récit de Duras, à cause de l'immense non-dit qui l'habite, appelle l'interrogation immédiate et constante: pourquoi les discours des personnages s'annulent-ils entre eux, que signifient les ellipses temporelles qui contredisent le contenu qui les précède, d'où provient l'impression de proximité entre le narrateur et l'héroïne, doit-on prendre sens de la brièveté de l'ouvrage, bref, que et comment raconte ce récit qui semble à la fois tenir le lecteur à distance et le retenir en son centre?

Les messages de l'oeuvre peuvent être nombreux. Umberto Eco, dans L'Oeuvre ouverte, affirme "que toute oeuvre d'art, même si elle est explicitement ou implicitement le fruit d'une poétique de la nécessité, reste ouverte à une série virtuellement infinie de lectures possibles: chacune de ces lectures fait revivre l'oeuvre selon une perspective, un goût, une "exécution" personnelle" (2). Evidemment, dans son interprétation, le lecteur doit, s'il souhaite demeurer dans la vérité du récit, tenir compte des balises que sont les indices et les limites donnés par l'auteur (dans les procédés de construction par exemple).

(2). Umberto Eco, L'oeuvre ouverte, Paris, Seuil, 1965, p. 35.

Gérard Genette dit, et en cette affirmation réside l'essentiel de sa théorie du récit, "que le général est au coeur du singulier, et donc - contrairement au préjugé commun - le connaissable au coeur du mystère" (F, 69). Moderato cantabile étant une oeuvre où loge une importante part d'implicite, c'est par les sentiers de la narration, soit "l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place" (F, 72), qu'on arrive à en élucider le mystère, à en trouver le sens général à partir de la présence de signes particuliers: une expression, l'utilisation d'un pronom, une phrase insolite, l'omniprésence d'un mot dans le texte. Le mystère de l'oeuvre ne peut échapper au lecteur si celui-ci pénètre l'oeuvre par son infrastructure, c'est-à-dire par les mécanismes de la narration dont font partie les indices énumérés plus haut.

Le non-dit de Moderato cantabile, tel un écho de l'implicite du langage musical, invite le lecteur à découvrir le sens caché du texte. Pour y arriver, je choisis comme voie d'accès le champ narratologique de la théorie de Gérard Genette, dont je retiens particulièrement les éléments de mode et de temps.

Sous la lanterne de Figures III et de Nouveau discours du récit, s'élaborent les deux parties d'une analyse qui vise à faire parler le non-dit narratologique:

I) l'analyse modale commande d'abord l'évaluation de la distance entre l'histoire et le récit qui la raconte (parcours du texte et cueillette d'indices indiquant l'histoire d'une simulation), ainsi que la distance dans le récit de paroles (imposée par la répétition des paroles et par le bavardage, le silence et le cri), puis se termine par une traversée du récit sous l'oeil de la perspective qui conduit à la découverte d'une rêverie. Cette étude du mode révèle la présence de micro-récits (entre autres la simulation du meurtre entre Anne et Chauvin) à l'intérieur d'un récit plus global (celui de la rêverie);

II) l'étude de la temporalité, c'est-à-dire de l'ordre, de la durée et de la fréquence (chronologie, vitesse du récit, rythme), en plus de confirmer les dires de l'analyse modale, permet de dégager une structure spiralée qui abonde dans le même sens que le thème principal du récit, le temps, l'imitant tout en le symbolisant.

Grâce à cette analyse narratologique, parfois technique, je crois pouvoir interpréter quelques silences de l'ouvrage immense, bien que bref, qu'est Moderato cantabile.

PARTIE I

LE NON-DIT NARRATOLOGIQUE MODAL

Cette première partie de la recherche sur le non-dit analyse ce que l'on pourrait nommer l'implicite narratologique modal. Il faut entendre par implicite narratologique ce que le récit dissimule lorsqu'il raconte quelque chose, ce qu'il révèle quand il semble ne rien dire et cela dans la façon même de raconter. Ce non-dit, dans Moderato cantabile, sera abordé à la lumière de ce que Gérard Genette appelle le mode, "cette régulation de l'information narrative" (F, 184) qui se définit par la distance et la perspective.

La distance est l'espace (cette ouverture) que le récit met entre ce qu'il dit et le lecteur; il crée cette distance en donnant une quantité plus ou moins importante de détails inhérents à l'histoire racontée. L'information ainsi livrée arrive par un canal: un personnage (ou plusieurs) voit (voient) les faits rapportés; ces considérations sont alors de l'ordre de la perspective.

Cette première partie comptera trois chapitres correspondant respectivement, le premier à la distance entre le récit et l'histoire, le deuxième à la distance dans le récit de paroles et le troisième à la perspective.

CHAPITRE I

La distance entre le récit et l'histoire

...le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi /.../ se tenir à plus ou moins grande distance de ce qu'il raconte... (F, 183).

Le récit a pour fonction de "raconter une histoire /.../ de rapporter des faits (réels ou fictifs)" (F, 183), mais il garde une distance entre lui et l'histoire qu'il raconte. Il sera d'abord question d'évaluer cette distance en découvrant ce qui s'y dissimule. Pour cela, et afin de donner une vue globale de l'ouvrage étudié, il faut parcourir les huit chapitres de Moderato cantabile et y glaner le plus d'informations possible. Cette analyse s'effectue sans faire de distinction entre le renseignement tiré du récit de paroles et le détail extrait du récit

d'événements. Cette étude globale a l'avantage d'exposer l'atmosphère générale créée dans le récit par le non-dit.

1. Mise en place

Le lecteur de Moderato cantabile ne s'étonnera pas de ne trouver, au premier chapitre, qu'une partie des détails de l'histoire que raconte le récit. Ce dernier se construit au fil du texte et, généralement, un auteur ne livre la clé de l'intrigue qu'à la fin.

Ainsi, au chapitre I, il est fait mention de quelques événements que l'on peut résumer comme suit: la leçon de piano d'un enfant entêté et surprotégé par sa mère est traversée par divers bruits dont le cri d'une femme qu'on assassine. Bien que ce cri ne laisse pas indifférent, le texte ne lui accorde que quelques lignes plutôt imprécises: "Dans la rue, en bas de l'immeuble, un cri de femme retentit. Une plainte longue, continue /.../. Puis elle s'arrêta, net" (MC, 10). Plus loin, on lit encore: "Des voix /.../. Elles semblaient toutes dire la même chose qu'on ne pouvait distinguer" (MC, 12) et "En bas, quelques cris, des appels maintenant raisonnables, indiquèrent la consommation /ceci préfigurant les rencontres au café et l'absorption d'alcool/ d'un événement inconnu" (MC, 13), puis une parole: "Quelqu'un qui a été tué. Une femme" (MC,

14). On sait donc de ce cri qu'il s'est arrêté soudainement et que c'est celui d'une femme. Autour de ce même cri, des voix disent des choses qu'on ne comprend pas, puis elles se calment indiquant "la consommation d'un événement inconnu". Le reste du chapitre est essentiellement consacré à la difficile leçon de piano.

Les choses semblent confuses et les réactions des personnages plutôt ambiguës, parfois carrément contradictoires: Anne Desbaresdes souhaite sérieusement que son fils apprenne le piano, mais elle se réjouit qu'il tienne tête à son professeur, Mademoiselle Giraud; ce professeur considère cet enfant-objet impossible, mais, à la mère dégoûtée de l'obéissance ponctuelle de son fils, elle répond sur un ton joyeux.

Par ailleurs, le récit est truffé de nombreux détails: actions sans grande importance (Anne Desbaresdes soupire, l'enfant se gratte, le professeur se mouche), bruits de la mer et de la rue, clameurs près du café où le meurtre a eu lieu, la patronne près de son comptoir se plaint d'avoir dû appeler la police trois fois, le travail banal, routinier à souhait, des policiers. Ces détails, en plus de camper le quotidien des personnages, apparaissent pour leur "effet de

"réel", notion qu'utilise Barthes cité par Genette (1). Considérons cependant comme "régulier" le fait que le récit se tienne en son début à une aussi grande distance de ce qu'il raconte et que restent sans réponse des questions relatives au meurtre et à l'intrigante attitude d'Anne Desbaresdes durant la leçon de piano.

2. Distraction, neutralisation, discrétion

Le chapitre II s'ouvre sur deux indications d'ordre temporel: "Le lendemain" et "à l'heure déjà passée où chaque vendredi ils allaient dans ce quartier" (MC, 17) et se termine, comme le premier, par le retour d'Anne Desbaresdes et de son fils au boulevard de la Mer. Entre le début et la fin, on peut retenir trois indications. La première apporte quelques certitudes au lecteur en l'informant d'une routine qu'a Madame Desbaresdes (celle de sortir tous les jours avec son fils) et d'une habitude qu'elle n'a pas (celle du vin). La seconde observation concerne des phrases qui font naître un suspense différent de celui provoqué par le meurtre. Il s'agit des phrases relatives à l'interrogatoire et à l'étonnement de la patronne (au sujet de la venue d'Anne au bar, au tremblement

(1). Gérard Genette, Figures III, Paris, Seuil, 1972, p. 186 citant Roland Barthes: "L'effet de réel", Communications, Paris, no 11, 1968, p. 84-89.

de ses mains et de sa voix), au désarroi d'Anne à tout propos, à l'étonnement des clients qui la reconnaissent, des phrases relatives encore à l'attitude parfois tranchante et déconcertante de l'homme qui cause avec Anne, à la conversation à bâtons rompus qui tourne autour du meurtre, s'en éloignant aussitôt par des réponses qui prennent souvent des directions n'ayant absolument rien à voir avec les questions. Enfin, et c'est la troisième remarque, le récit à la fin du chapitre renie entièrement ce qu'il a livré de l'histoire par le biais de cette phrase répétée par l'homme qui discute avec Anne: "Je n'ai rien dit" (MC, 24). Après une phrase aussi neutralisante, que doit-on retenir des informations qu'on a pu glaner au cours de la lecture?

Comme au premier chapitre, le récit sauvegarde l'énigme en donnant cette série de difficultés entre un professeur de piano et son élève, ce qui permet d'éviter de parler du meurtre. Le récit tente toujours de soulever l'intérêt du lecteur autrement que par le meurtre en orientant le questionnement vers d'autres foyers comme l'étrangeté des relations entre les personnages. Cela, bien sûr, garde le lecteur à distance de l'histoire annoncée, ni les leçons de piano ni les conversations au café entre Anne et l'homme ne nous faisant jamais de révélations sérieuses au sujet du meurtre qui a eu lieu pendant la première leçon de piano.

3. Rapprochement implicite

Au chapitre III, on pourrait bien croire que le récit s'installe dans l'habitude de clore chaque chapitre par le retour d'Anne Desbaresdes au boulevard de la Mer après qu'elle se soit rendue, avec son fils, au café où elle converse en buvant beaucoup de vin avec un homme à qui elle pose des questions au sujet du meurtre. Pour la seconde fois depuis le début du récit, cet homme aura, lors de leur rencontre, des attitudes autoritaires à l'endroit d'Anne. La conversation navigue tant bien que mal essentiellement entre deux sujets: le meurtre et le domaine où habite Anne Desbaresdes, et elle le fait avec un minimum de progression, tel un récit qui se rapproche lentement de l'histoire qu'il est en train de raconter. Ainsi le dialogue entre Anne et l'homme semble vouloir trahir les motifs du meurtre, mais sans jamais le faire vraiment.

- J'imagine qu'un jour, dit-il, un matin à l'aube, elle a su soudainement ce qu'elle voulait de lui. Tout est devenu clair pour elle au point qu'elle lui a dit quel serait son désir. Il n'y a pas d'explication, je crois, à ce genre de découverte-là (MC, 31-32).

Certains détails sont donnés qui décrivent plus avant la maison et le jardin où vit Anne:

Le magnolia, à l'angle gauche de la grille, est en fleurs. /.../ - C'est dans cette maison qu'on vous a épousée il y a maintenant dix ans? - C'est là. Ma chambre est au premier étage, à gauche en regardant la mer (MC, 30-31).

Le magnolia est, comme la radio dans le café, la sirène et le tricot rouge de la patronne, l'objet d'une obsession du récit qui le condamne à la répétition. Cette habitude consiste à introduire, à divers moments du récit, des éléments sans importance véritable pour l'histoire, du moins lors d'une lecture à un premier degré, et à les faire revenir hanter les chapitres suivants.

On dénombre d'autres reprises, plus importantes, en ce sens qu'elles prennent plus d'espace dans le texte et qu'elles suscitent immédiatement plus d'intérêt: le tremblement des mains ou de la voix et les craintes d'Anne, les visites au café et les conversations décousues à propos du crime et de la maison d'Anne, certaines difficultés à la leçon de piano. Ces faits, ainsi que l'habitude exposée au paragraphe précédent sont toujours insérés très graduellement dans le texte et, en général, les redondances du récit correspondent à des actions répétitives des personnages. Mais il est des habitudes qui appartiennent, elles, à l'histoire et dont le récit dit qu'elles ont toujours existé et qu'il ne mentionne qu'une seule fois: "A

cette fenêtre, à cette heure-là de la journée, toujours on lui souriait. On lui sourit" (MC, 27).

Toutes ces répétitions ont un effet: elles contribuent à créer une impression de dynamisme alors qu'en réalité le récit tourne en rond. Le récit s'approche de l'histoire, mais ne la révèle jamais, comme s'il cherchait à la voiler. Cela a comme conséquence de maintenir chez le lecteur le doute, le questionnement perpétuel.

4. Temps et mort

Au chapitre IV l'événement du meurtre qui jusqu'ici était plus un prétexte à des rencontres entre Anne et l'homme qu'un véritable sujet de conversation, est mis un peu de côté: on y consacre seulement une dizaine de lignes environ dont au moins deux annulent, conformément à la lancée du récit, ce qui a été avancé précédemment pourtant si parcimonieusement. Après "Je ne sais rien. Peut-être par de longs silences qui s'installaient entre eux, la nuit, un peu n'importe quand ensuite, et qu'ils étaient de moins en moins capables de surmonter par rien, rien" (MC, 40), nous lisons trois pages plus loin: " - C'est aussi faux que ce que vous m'avez dit sur cette femme ivre morte tous les soirs" (MC, 43). Le meurtre finit donc par vraiment ressembler à un prétexte dans cette intrigue, un "prétexte-

"miroir" qui projette ou recèle un événement l'imitant à un point tel qu'on se demande quel est le véritable événement de l'histoire. Pour l'instant, le meurtre remplit surtout la fonction d'un élément de suspense. Il est maintenu dans les conversations comme le fil qui a conduit et conduit encore le récit à s'intéresser à la vie d'Anne.

Si le récit s'éloigne de l'histoire du meurtre, il s'approche par contre de celle d'Anne et de l'homme dont on apprend enfin qu'il se nomme Chauvin. C'est là le milieu du texte. Bien qu'on dénombre dans ce chapitre trois fois le mot "habitude", deux fois "habitué" et une fois "habituelle" et "inhabituelle", le récit, tout en conservant l'appel des redondances (les conversations entre Anne et Chauvin, le vin, la sirène, le tricot rouge, le boulevard de la Mer), innove en accordant autant d'importance en terme d'espace textuel, mais aussi au niveau du contenu, à la relation Anne/Chauvin qui s'ancre dans les conversations dont l'objet est la maison d'Anne Desbaresdes.

Chauvin s'approche du visage d'Anne, pose ses mains contre les siennes, puis il parle du domaine des Desbaresdes en commençant par l'extérieur: la fenêtre devant laquelle il y a le plus bel arbre du parc, la chambre (et le lit, implicitement), la tenue vestimentaire d'Anne. Anne a peur, elle est accablée, elle paraît lésée, coupable, émue: "Elle

commanda du vin, dans l'épouvante" (MC, 38) et "elle réclama plaintivement, comme déjà lésée" (MC, 39) puis, "avec la voix douce et fautive de l'excuse, elle recommença à questionner cet homme" (MC, 40) ou encore "Sa voix la quitta. Le tremblement des mains recommença un peu" (MC, 42) et "Le même émoi la brisa, lui ferma les yeux" (MC, 44). Alors que dans la première partie du récit le meurtre soulève les questions, le relais est maintenant assuré par les attitudes et les réactions d'Anne.

Le récit semble alors s'engager dans l'horreur ou la folie: beaucoup de femmes ont habité la maison d'Anne, elles sont toutes mortes, cette maison est énorme, "il doit arriver qu'on y prenne peur" (MC, 43) et:

... à votre place voyez-vous je m'en irais d'ici /.../ tous les oiseaux ou presque sont des oiseaux de mer qu'on trouve crevés après les orages et quand l'orage cesse que les arbres ne crient plus on les entend crier eux sur la plage comme des égorgés ça empêche les enfants de dormir non moi je m'en irais (MC, 44).

Cette longue phrase un peu bizarre, sans ponctuation, se rallie au contexte d'angoisse, de crime, d'incertitude, d'intrigue qui reste sans réponses. L'atmosphère est tendue, incertaine. Ce sont là des pages très denses: s'y fait, on l'a dit, la transition comme objet du récit entre le meurtre et la vie d'Anne, suivie du passage angoissant au

sujet des autres femmes qui sont mortes dans la maison des Desbaresdes, et se produit l'arrivée du temps obsessionnel dans les conversations entre Anne et Chauvin.

Déjà on a pu lire, et c'est l'homme qui parlait: "Nous avons vraiment très peu de temps" (MC, 41). Cette phrase préparait le terrain de l'angoisse pour celles tout juste citées supra, mais elle apporte en plus l'importante question du temps. Il s'agit là du temps dont disposent Anne et Chauvin, mais il faut se souvenir qu'une moitié de la première page du chapitre est consacrée au temps, météorologique cette fois, et à ce que des gens en disent. Ajoutons encore que ce paragraphe, ouvrant le chapitre, commence par une expression qui renvoie au temps chronologique du récit ("le lendemain encore") et que, juste avant la révélation du nom de Chauvin, dans le centre stratégique de l'espace textuel, nous avons des indications d'ordre temporel: "Au mois de juin de l'année dernière, il y aura un an dans quelques jours, vous..." (MC, 42). La question du temps, ici, marque le récit. Elle s'imposera moins au chapitre suivant, tout comme celle du meurtre, d'ailleurs.

5. Parallèles

Au chapitre V le mystère demeure, mais la tension diminue. Concernant le crime, il n'y a qu'une allusion en cette phrase interrogative d'une Mademoiselle Giraud qui sait déjà, mais qui souligne, au cas peut-être où son interlocutrice l'ignorerait, ou plutôt dans une manière de saluer en rappelant le cri entendu: "- Alors, vous avez su? Un crime, passionnel, oui. Asseyez-vous, Madame Desbaresdes, je vous en prie" (MC, 48). Le récit ne reviendra pas sur le crime, ni sur la relation d'Anne et de Chauvin. De l'appartement de Mademoiselle Giraud où toute l'action se déroule, on entendra bien la sirène du côté de l'arsenal (et du café, on ne manque pas la sonatine qui vient de chez Mademoiselle Giraud), mais au cours de cette leçon de piano le lecteur ne sera pas encore mis dans le secret de l'intrigue.

Avec la leçon de piano comme toile de fond, le récit mettra plutôt l'accent sur la relation pour le moins intrigante qui unit Anne et son fils: "La sonatine résonna encore, portée comme une plume par ce barbare, qu'il le voulut ou non, et elle s'abattit de nouveau sur sa mère, la condamna de nouveau à la damnation de son amour. Les portes de l'enfer se refermèrent" (MC, 54). La deuxième leçon de piano est l'occasion pour le lecteur de voir se confirmer la

conduite déplacée d'Anne et de son fils, conduite qui a comme conséquence d'envenimer la relation entre le professeur de musique et son élève. Encore une fois, le récit reprend un élément de l'histoire timidement montré antérieurement, l'ancre davantage, mais sans pour autant l'explicitier totalement.

Ici, maintenant à plus de la moitié du texte, le récit évite toujours le coeur de l'histoire. Il tisse à coups d'implicite trois intrigues (ou ce qui se présente comme tel) qui ne se dénouent pas, s'entrecroisant tels les fils d'une tresse qui ne s'achève jamais: le crime (la relation un homme/une femme), la relation Anne/Chauvin et la relation Anne/son fils. L'homme et la femme du meurtre retiennent l'attention à cause de la violence qui les a unis, mais ce sont des personnages auxquels on ne saurait accorder quelque substance, car ils sont régulièrement annihilés par les paroles de Chauvin. Le couple Anne/Chauvin, à qui le récit impose des ressemblances avec l'autre (ivrognerie des femmes, tendances autoritaires des hommes), est-il plus réel? Enfin, la relation d'Anne et de son fils est tout aussi remarquable par l'attitude d'Anne à la leçon de piano et à cause de l'occasionnelle maturité de l'enfant vis-à-vis de sa mère.

Bref, les trois pistes sur lesquelles le récit nous entraîne non seulement circulent entre le réel et l'irréel, mais n'offrent aucune assurance quant au contenu de l'histoire. Leurs traces dessinent des pointillés qui finissent par s'apparenter à des points de suspension. L'histoire a des allures de sous-entendus et en épouse les détours dont le secret de base réside dans le parallèle implicite, donc dans une forme de répétition.

Ces parallèles sont divers. Au niveau du contenu, on peut parler de ressemblance entre les chapitres I et V: ils sont consacrés à la difficile leçon de piano du fils d'Anne chez Mademoiselle Giraud et, dans les deux cas, sont suivis d'un chapitre sur la visite d'Anne Desbaresdes (attendue au café par Chauvin, afin que soit respecté le rituel qui consiste pour Anne et Chauvin à se rencontrer pour parler en buvant du vin chaque fois qu'Anne sort de chez elle, que ce soit pour la leçon de piano ou pour la promenade quotidienne avec son fils). Les liens entre les deux chapitres se resserrent encore lorsque le cinquième commence comme se termine le premier, à savoir par le rappel d'Anne à son fils de ce que signifie "moderato cantabile".

Tout en faisant écho au premier chapitre, le chapitre V multiplie les rappels à l'intérieur de lui-même en ses deux extrémités. Il commence par une parole d'Anne qui demande à

son enfant de se rappeler ("ça veut dire modéré et chantant" (MC,48)) tandis qu'ils montent l'escalier conduisant à l'appartement de Mademoiselle Giraud et qu'au même moment des grues s'élèvent dans le ciel. Il se termine après la fin de la leçon qui amène la mère et le fils à faire le chemin inverse de celui qu'ils ont emprunté une heure auparavant: ils descendent l'escalier, l'enfant admire les grues, sa mère et lui parlent de musique. Si ce trajet des personnages dessine un itinéraire en boucle ou une trajectoire fermée, le récit de la leçon de piano au chapitre V a, conformément au modèle des deux premiers chapitres, une ouverture dans la suite temporelle et spatiale au chapitre suivant où Anne se rend au café parler avec Chauvin.

6. Temps et temps

Là, dans le café, la conversation concerne cependant moins les leçons de piano de l'enfant. Retient plutôt l'attention un souvenir évoqué par Chauvin sous le mode de l'analepse (2): il s'agit d'une soirée au cours de laquelle Anne, en grande tenue, s'accoude au piano. Puis, il est question du temps obsessionnel et des attitudes de

(2). Analepse: "évoocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où on se trouve" (F, 82).

l'homme vis-à-vis de la femme qu'il a tuée, attitudes d'ailleurs qui ressemblent étrangement au comportement qu'adopte Chauvin envers Anne en la faisant asseoir là où il le désire, en l'insultant, en l'obligeant à lui parler, en lui demandant de partir:

...il l'entraîna au fond de la salle, la fit asseoir à l'endroit où il le désirait (MC, 58),

ou encore:

Chauvin proféra un mot à voix basse. Le regard d'Anne Desbaresdes s'évanouit lentement sous l'insulte, s'ensommeilla.
- Continuez (MC, 60),

et:

Je voudrais que vous partiez, murmura Chauvin. Anne Desbaresdes se leva de sa chaise, se planta au milieu de la salle, sans bouger. Chauvin resta assis, accablé, il ne la connut plus (MC, 65).

Comment alors ne pas se reporter au couple du meurtre:

Quand il lui disait de s'en aller, elle obéissait toujours. Elle dormait au pied des arbres, dans les champs, comme...
- Oui, dit Chauvin.
- Quand il l'appelait, elle revenait. Et de la même façon qu'elle partait lorsqu'il la chassait. De lui obéir à ce point, c'était sa façon à elle d'espérer. Et même, lorsqu'elle arrivait sur le pas de la porte, elle attendait encore qu'il lui dise d'entrer (MC, 64).

Anne se conduit ici comme la femme de l'autre couple. D'ailleurs, à la page 63, l'auteur désigne Anne par "la femme", expression qui jusqu'alors nommait la femme assassinée. Et comment, à mesure que l'on traverse le texte, ignorer la progressive prise du pouvoir par Chauvin? On se demande alors si Chauvin ira jusqu'à assassiner Anne. Mais le récit hésite. Il n'expose pas explicitement la comparaison entre les deux couples. Il la suggère seulement. Le lecteur connaît là la tentation de s'engager dans les pièges de l'interprétation où on risque soit de traquer le sens, soit d'accentuer davantage la distance qui sépare, à cause du non-dit, le récit de l'histoire.

Par contre, les parallèles entre les diverses actions d'un même personnage sont plus explicites. Ils concernent essentiellement Anne:

- Vous étiez accoudée à ce grand piano.
Entre vos seins nus sous votre robe, il y a cette
fleur de magnolia (MC, 59).

On se souvient alors qu'au chapitre IV Chauvin dit:

Au mois de juin de l'année dernière, il y
aura un an dans quelques jours, vous vous teniez
face à lui, sur le perron, prête à nous
accueillir, nous le personnel des Fonderies. Au-
dessus de vos seins à moitié nus, il y avait une
fleur blanche de magnolia (MC, 42).

La manière de construire le récit est donc maintenue au chapitre VI; chaque fois qu'un ajout est fait dans le cours du texte, il est repris au chapitre suivant ou répété dans la suite des autres chapitres. Si bien qu'après le chapitre VI, une impression de surcharge est définitivement installée. Alors qu'on a parcouru environ les trois quarts du texte et que l'on pourrait voir venir, même confusément, le dénouement, le récit se construit résolument à une distance stable de l'histoire qu'il raconte. Et comme pour rendre l'histoire davantage insaisissable, en plus du réseau de parallèles et de répétitions, une impression d'urgence, créée par le retard que prend Anne à rentrer chez elle, agite l'atmosphère. Ainsi, le thème du temps est maintenu dans l'esprit du lecteur et le récit demeure en tout fidèle à ses habitudes.

7. Ironie

Le chapitre VII a des traits communs avec ceux qui le précèdent: d'abord, les hommes et les femmes des deux couples continuent de se rapprocher ("Elle/Anne/, elle retourne à la fixité de son sourire, une bête à la forêt" (MC, 69): on sait que la femme tuée dormait parfois au pied des arbres et que Chauvin la compare à une chienne), puis, le magnolia unit de plus en plus Anne et Chauvin alors qu'ils sont, en des lieux différents, tourmentés par leur

mutuel désir, enfin, le temps emporte le récit de façon de plus en plus explicite ("Le temps fuit, égal à lui-même, sur ce fleurissement oublié" (MC, 69) et "Il /le magnolia/ a parcouru l'été en une heure de temps" (MC, 75).

La violence du désir qui unit Anne et Chauvin n'a d'égal que la puissance impassible du temps. Le magnolia (on peut dire aussi "magnolier" et retrouver dans le signifiant sa fonction par rapport à l'histoire: *lier*) par lequel Anne et Chauvin se rejoignent, représente "l'éphémère" de toute chose dans le temps. Cette fleur exprime la domination temporelle ("magn" signifie "grand") sur la relation des amants. On est autorisé à reconnaître que le temps fait le lien entre les couples de l'histoire. L'un est arrivé à la mort à force de temps ("Alors ils ont parlé, dit Anne Desbaresdes, et parlé, beaucoup de temps, beaucoup, avant d'y arriver. - Je crois qu'ils ont passé beaucoup de temps ensemble pour en arriver là où ils étaient, oui" (MC, 33)), l'autre à l'amour dans des contraintes d'ordre temporel (Anne et Chauvin manquent toujours de temps). A l'intérieur d'un espace temporel, qui rétrécit à mesure que le récit se déroule, Anne et Chauvin poursuivent un objectif, inconnu du lecteur, mais dont on imagine qu'il sera atteint dans une complicité graduellement acquise entre les amants.

Dans le retard et l'ivresse d'Anne, le récit introduit un ton nouveau. La description de la société présente à la réception des Desbaresdes s'effectue avec le souffle de l'ironie. On comprend alors pourquoi le désir qui unit Anne et Chauvin doit rester discret, malgré sa force. Il s'agit d'un amour interdit qui ne peut s'épanouir au vu et au su d'une société ironiquement décrite comme parfaite: "Il est bien séant de ne pas en parler" (MC, 67), ou "La rigueur de leur éducation exige que leurs excès soient tempérés par le souci majeur de leur entretien" (MC, 70). On devine que l'amour d'Anne et de Chauvin, dans une telle communauté, ne doit pas se placer en avant-scène, car il ne sera jamais accepté que la femme du directeur "d'Import Export et des Fonderies de la Côte" fréquente un employé de son mari dans un café. Le récit ne rendra pas explicitement toute la violence de cet amour et il respectera cette condition de l'histoire, qui vise à garder dans l'ombre un amour interdit. C'est ce qui peut expliquer cette extrême prudence avec laquelle le récit garde l'histoire à distance, mais comme il faut bien qu'il raconte malgré tout, il la suggère par divers procédés (les répétitions, les retours, l'étrangeté de certaines phrases), la protège par des démentis ou des phrases telles "Je n'ai rien dit", ou encore il entrecroise diverses autres histoires, d'autres peurs, parmi lesquelles se dissimule l'amour fugitif d'Anne et de Chauvin. Le récit le camoufle bien en mettant par exemple

l'accent sur cette réception mondaine où aucune description n'est évitée pour faire voir le brillant, pour ne pas dire le clinquant de cette société. Et la description de ce groupe est teintée d'ironie, ce qui, là encore, oriente l'attention du lecteur ou du moins la distrait, comme le fait cette opposition entre l'atmosphère du dîner mondain et le monde intérieur d'Anne Desbaresdes. Bien qu'Anne fasse partie de la société décrite, elle n'arrive pas à s'y fondre réellement, toute captive qu'elle est de la double ivresse du vin et de la fascination amoureuse.

8. Simulation

Le dernier chapitre du récit, consacré lui aussi à une rencontre entre Anne et Chauvin dans le café, confirme l'hypothèse de l'existence d'une relation amoureuse entre Anne et Chauvin, et le fait qu'elle est interdite: "Ils évitèrent de les regarder, étant au courant eux aussi, comme la patronne et toute la ville" (MC, 83) et surtout: "Les hommes évitèrent encore de porter leurs yeux sur cette femme adultère" (MC, 83-84). Le récit continue de rapprocher Anne et Chauvin: premièrement, il observe la simultanéité de certains de leurs mouvements (regard vers la mer, les mains qui se posent côte à côte), deuxièmement, il souligne leur même apparence négligée, insistant sur le fait qu'ils viennent tous les deux de traverser une période difficile

(Anne a été malade, "son visage manquait du soin qu'elle mettait d'habitude à l'apprêter avant de le montrer") (MC, 78), et Chauvin a passé une partie de la nuit à l'extérieur, il "n'était pas rasé du matin, mais seulement de la veille" (MC, 78). La première remarque permet d'ailleurs de croire plus fermement encore que c'est Chauvin qui dans le parc observait, au chapitre précédent, la maison d'Anne Desbaresdes lors du banquet de l'avant-veille. Cette nuit-là, Anne avait été malade et Chauvin avait passé beaucoup de temps à rôder dans le jardin d'Anne. De plus, dans la rencontre qui nous intéresse présentement, Chauvin a des paroles qui montrent bien qu'il a vu ce qui se passait cette nuit-là chez Anne (le temps qu'il faisait, les fenêtres qui étaient éclairées, le cadenas sur la porte du jardin).

Anne et Chauvin parlent encore de ce qui a pu se passer entre les amants du crime, tout en continuant de n'être sûrs de rien. Le lecteur ne tire donc aucune certitude de cette conversation, mais il ne peut manquer de remarquer l'imposante ressemblance entre les deux couples et se demander si Anne, malgré sa peur, n'est pas en train d'exprimer implicitement à Chauvin son désir qu'il lui donne la mort. Comme cela s'est produit pour l'autre couple. A cause de sa violente complexité, le souhait d'Anne ne sera compris de Chauvin que dans un difficile effort psychologique: "Il suivit son geste des yeux et péniblement

il comprit" (MC, 80). Et même si Chauvin ne peut pas accéder concrètement au souhait d'Anne, "leurs lèvres restèrent l'une sur l'autre, posées, afin que ce fût fait et suivant le même rite mortuaire que leurs mains, un instant avant, froides et tremblantes. Ce fut fait" (MC, 82). Un peu plus d'une page plus loin, le récit répète et complète: "- Je voudrais que vous soyez morte, dit Chauvin. - C'est fait, dit Anne Desbaresdes" (MC, 84). La crainte d'Anne de ne pouvoir aller jusqu'au bout, celle plus ou moins avouée de Chauvin également, les font apparemment décider de renoncer au projet meurtrier. C'est ce que le récit insinue tout en laissant plus ou moins sous-entendre, au moyen de procédés narratifs, du choix des mots ("fatigué" (MC, 79), "illusoirement" (MC, 80), "mains /.../ figées", "pose mortuaire" (MC, 81), "rite mortuaire" (MC, 82), que les amants ont été finalement amenés au cours de leur rencontre à jouer leur simulation de mort dans l'amour. Comment résumer autrement l'événement que le récit raconte dans Moderato cantabile, puisque, d'une part, est maintenu constamment le parallèle entre le couple du crime et le couple Anne/Chauvin, et que, d'autre part, Chauvin n'assassine pas Anne qui semble le lui demander implicitement, malgré sa peur, malgré l'impossibilité? Bien que simulée, cette mort est précédée d'un rituel qui se déroule comme s'il présageait d'une mort réelle. Anne boit à en être malade, à se détruire. "Il la laissa

s'empoisonner à son gré" (MC, 63). En s'enivrant, elle favorise, dans le vin qui la tue d'une certaine façon, sa reconnaissance d'une simulation. "Elle découvre, à boire, une confirmation de ce qui fut jusque là son désir obscur et une indigne consolation à cette découverte" (MC, 72). Madeleine Borgomano fait remarquer:

...Anne Desbaresdes est au début du roman totalement étrangère à ce tableau qui les /Anne et Chauvin/ fascine, même si quelque chose en elle le reconnaît. Mais en prenant de la distance, le scénario a acquis de la force: son impact ne s'arrête pas avec la vision /.../ son discours et sa pensée retournent sans cesse au moment du crime /.../. Elle veut se confondre avec la scène, supprimer la distance /.../ le meurtre d'Anne sera seulement mimé. /.../. Le sujet-narrateur, en mettant en scène ses fantasmes, et en les redoublant, prend ses distances (3).

Dans l'incapacité d'arriver à la mort véritable, Anne et Chauvin ont dû opter pour le simulacre.

Ils ont simulé, imité. Tout le récit donne une quantité importante de détails pour conserver son "effet de réel", mais cela sert du même coup à éloigner du lecteur l'idée de la simulation que les personnages sont à jouer sous ses yeux. Au début du texte, alors que cette idée ne peut pas encore germer, alors qu'on nous assure qu'Anne

(3). Madeleine Borgomano, Duras. Une lecture des fantasmes, Petit Roault, Cistre, 1985, p. 123-124.

n'est pas une alcoolique, pourquoi lui prête-t-on des mensonges, des gestes hypocrites ou d'autres actions qui réclament un minimum d'audace? Pourquoi le manque occasionnel de collaboration de la part de Chauvin la déstabilise-t-elle autant? Et pourquoi Chauvin jouerait-il aussi le jeu de la troubler, si tout cela n'était pas une mise en scène des personnages en train de jouer? Comme au théâtre (4). Mais jouant, bien sûr, pour eux seuls et sans se l'avouer ouvertement comme pour ne pas rompre le charme, car s'ils avaient été explicites, cela aurait perdu de l'intérêt. Le récit lui-même joue en respectant toujours l'histoire qu'il raconte: il ne doit révéler ni l'amour défendu des amants ni la mort qu'ils miment.

Dans ce cadre plutôt "nouveau roman" où les histoires se chevauchent et se multiplient (celle des deux couples, des leçons de piano, des rencontres au café, des réceptions chez les Desbaresdes), Moderato cantabile réunit ou du moins rapproche ici deux genres littéraires: le roman et le

(4). Ce que suggère Micheline Tison-Braun, Marguerite Duras, Amsterdam, Ed. Rodopi, 1984, p. 32: "La division des chapitres rappelle celle des tragédies classiques: cinq entretiens /II, III, IV, VI, VIII/, cinq actes au cours desquels l'action se noue, progresse et se dénoue. La catastrophe - la prise de conscience de l'impossible, - se produit au 4ème acte, au cours du dîner, c'est-à-dire derrière la scène (hors du café). Le dernier acte, enfin, n'apporte rien de nouveau mais confirme l'anéantissement du rêve, décidé à l'acte précédent."

théâtre. Le récit raconte essentiellement l'histoire d'un couple jouant secrètement une simulation, à partir de sa propre histoire, mais en s'inspirant de celle d'un autre couple. Abordé selon cette perspective, Moderato cantabile répond à plusieurs questions dont celle de la fin insolite du récit: après le départ d'Anne, le dernier acte se termine. Les "personnages-acteurs" ont présenté leur théâtre de l'amour et de la mort. Chauvin dit vouloir Anne morte, Anne dit qu'elle l'est. Le récit complice se termine sur la vie qui continue comme si rien ne s'était passé dans le café qui a servi de décor: "Après son départ, la patronne augmenta le volume de la radio. Quelques hommes se plainquirent qu'elle fût trop forte à leur gré" (MC, 84). Tout se déroule comme lorsque les secrets ne sont pas trahis. La pièce est finie. La vie continue. Le temps que le lecteur y croit, est maintenue la distance entre le récit et l'histoire.

Un deuxième type de distance s'instaure dans le récit. Elle prend place à l'intérieur du récit de paroles et elle seconde d'autant plus la distance entre l'histoire et le récit qu'elle n'est pas perceptible à la première lecture, mais seulement dans l'analyse du récit de paroles. Cette distance insérée dans les discours constitue l'objet d'étude du chapitre suivant. Voyons donc comment le non-dit de Moderato cantabile prend également appui sur la construction des discours.

CHAPITRE II

Distance dans le récit de paroles (1)

Anne et Chauvin, même sans véritable public, miment le meurtre. Ils sont leur propre public. Ils sont comédiens et, d'une certaine façon, auteurs dans l'improvisation des phrases au contenu inspiré par le crime dont ils essayent de comprendre les motifs, d'en déterminer les circonstances. Le crime et la simulation du crime se chevauchent tellement et de façon si imprécise, par surcroît, qu'ils obscurcissent le récit. Ce dernier suggère des parallèles entre les deux couples, mais il les suggère seulement, n'étant jamais vraiment explicite.

(1). L'expression "récit de paroles", dans Figures III (p. 189), équivaut, dans Nouveau discours du récit, Paris, Seuil, 1983, p. 34, à "modes de (re)production du discours et de la pensée des personnages dans le récit littéraire écrit".

1. Distance et proximité des discours

Le récit rapporte très peu de paroles ayant été prononcées par le couple meurtrier, mais les rares fois où il le fait c'est toujours par l'intermédiaire d'Anne et de Chauvin (2). A l'intérieur des discours au style direct d'Anne ou de Chauvin, il y a les paroles de l'autre couple au style indirect. Ainsi dans l'extrait suivant:

Cette maison était donc très isolée, reprit lentement Anne Desbaresdes. Il faisait chaud, vous disiez. Quand il lui disait de s'en aller, elle obéissait toujours. /.../ Quand il l'appelait /.../ lorsqu'il la chassait /.../ elle attendait encore qu'il lui dise d'entrer (MC, 64),

c'est Anne qui parle. Elle traite en diégésis, c'est-à-dire qu'elle installe dans le style indirect, à l'intérieur de ses propres paroles, des paroles prononcées par le meurtrier. "Quand il lui disait de s'en aller", "Quand il l'appelait", "lorsqu'il la chassait", "qu'il lui dise d'entrer", ces expressions renvoient au discours de l'amant criminel. Les paroles prononcées alors par ce dernier quand

(2). Dans le récit de paroles, la distance se mesure selon "la capacité mimétique, ou aptitude à une (re)production littérale" (NDR, 38). Autrement dit, la distance s'installe entre les paroles rapportées par le narrateur et celles "réellement" prononcées par un personnage. Ce qui a pour effet d'imposer, par voie de conséquence, une deuxième distance, celle-ci entre le récit et son lecteur.

il s'adressait à sa femme ressemblaient probablement davantage à "Va-t-en, je te chasse", "Tu peux revenir", "Tu peux entrer" qu'à "il lui disait de s'en aller", "il l'appelait", etc.

En fait, ces paroles (celles du meurtrier) sont reprises jusqu'à trois fois, puisque Anne en les prononçant reprend les paroles de Chauvin qui avait déjà dit, au sujet du couple meurtrier:

Ils habitaient une maison isolée, je crois même au bord de la mer. Il faisait chaud. Ils ne savaient pas, avant d'y aller, qu'ils en viendraient là si vite. Qu'au bout de quelques jours il serait obligé de la chasser si souvent. Très vite, il a été obligé de la chasser, loin de lui, même loin de la maison, très souvent (MC, 63).

Ces paroles de Chauvin, bien que précédant dans le récit celles d'Anne qui les reprend, donc plus près, dans le temps de l'histoire, des paroles de l'amant meurtrier, demeurent moins mimétiques parce que plus loin dans l'expression, à cause du style indirect, que celles qui auraient été réellement prononcées par l'homme du crime. Plus on s'éloigne des premières paroles, plus on les reprend, plus

les risques de "contamination" sont élevés (3). Plus il y a d'intermédiaires entre le discours prononcé initialement et le discours rapporté, plus la distance augmente et moins le discours est mimétique.

Sauf, bien sûr, quand le récit nous donne le moyen de vérifier si le narrateur s'éloigne des paroles prononcées ou si, au contraire, il y demeure rigoureusement fidèle. Dans Moderato cantabile, au moins une fois une parole de Chauvin sera rapportée intégralement, scrupuleusement: "Il faisait chaud" (MC, 63), Anne rappelant une page plus loin: "Il faisait chaud, vous disiez" (MC, 64). Ici, non seulement Anne ne reprend pas dans ses propres mots la parole de Chauvin, mais elle le cite très précisément et en mentionnant de plus que c'est lui qui avait dit cette phrase (4).

Ailleurs dans le récit, Anne et Chauvin se répètent mutuellement, plus ou moins régulièrement et plus ou moins

- (3). Les choses se passent comme dans le jeu de la rumeur: lors des transmissions consécutives du même message, il arrive que des mots soient changés, d'autres enlevés, et la phrase peut être transformée à un point tel que, si le jeu se prolonge, le contenu des paroles pourra changer complètement et l'on ne reconnaîtra pas à la fin le message initial.
- (4). Chauvin a auparavant (p. 34) déjà prononcé exactement la même parole, mais il parle à ce moment-là du domaine des Desbaresdes lors de la réception pour le personnel des Fonderies.

fidèlement. A ces moments-là, les transformations sont légères certes, mais elles créent quand même plus de distance que la citation fidèlement intégrale dont il vient d'être question. Lorsque Chauvin décrit la propriété des Desbaresdes et qu'Anne reprend cette description, il s'inscrit de la distance entre les deux versions, puisque celle qui reformule l'autre y modifie ne serait-ce qu'un peu le vocabulaire, le style. Mais quand Anne et Chauvin se répètent mutuellement et qu'ils parlent du couple du meurtre, à ce moment-là, la distance s'amenuise puisqu'ils sont dans la partie du texte réservée à la formulation d'une simulation. Dans ces cas-là, c'est la confusion qui crée la distance. Il est impossible alors pour le lecteur de savoir qui de la simulation ou du meurtre a la priorité dans le récit.

Il arrive que des personnages différents prononcent les mêmes paroles. Il n'y a pas là récit de paroles si le premier personnage n'est pas à rapporter le discours d'un autre, mais parle selon sa propre pensée. Ainsi: "- Il est vrai, dit-elle, nous allons partir dans une maison au bord de la mer. Il fera chaud. Dans une maison isolée au bord de la mer" (MC, 75). Anne parle du lieu où elle passera ses vacances et du temps qu'il y fera. En ces mots, ailleurs, Chauvin parlait du domaine des Desbaresdes et du temps qu'il

y fait parfois (5). Même si les choix paradigmatiques sont semblables, ici chaque personnage s'exprime sans se faire l'interprète de l'autre. Le récit est alors plus mimétique et donc moins distant, le locuteur étant à exprimer sa propre pensée et non pas à traduire celle de son interlocuteur.

Plus souvent qu'autrement, le récit de Moderato cantabile ne permet pas de mesurer la distance qui s'installe entre les paroles rapportées et celles effectivement prononcées. D'autant plus que, dans le cas du couple meurtrier, on l'a déjà dit, les discours n'arrivent au lecteur que par l'intermédiaire des "personnages-narrateurs" que sont bien souvent Anne et Chauvin. A ce sujet Maurice Blanchot écrit:

Ce qui semble essentiel, unique au discours rapporté, c'est le changement de l'instance d'énonciation. /.../ Les séquences du discours rapporté ne citant qu'une partie du discours "réel", la sélection devient significative: l'élément cité devient signe /.../ signe révélateur ou indice d'un sens caché, chargé d'ambiguïté. /.../ le dialogue dit que quelque chose est tu. Narrateur et lecteur tentent de

-
- (5). Que les discours respectifs d'Anne et de Chauvin recourent aux mêmes mots (la maison isolée au bord de la mer) n'est qu'une occasion de plus de mettre l'accent sur le caractère monotone de l'existence d'Anne qui, en vacances ou ailleurs, se retrouve dans une sempiternelle maison isolée, toujours à proximité de la mer et où il fait toujours chaud. On retrouve là une variante du procédé répétitif du récit.

reconstituer cette part manquante. C'est souvent dans ce rapport creux entre le dit et le non-dit, lieu plein d'insinuation, de simulation et d'imagination, labyrinthe péniblement constitué, que réside le sens du texte, la "vérité secrète" (6).

Quand Anne et Chauvin reprennent les paroles des amants meurtriers, c'est derrière ce qu'ils disent que le lecteur constate le miroir, le reflet, le double entre les deux couples. Par petites touches le récit amène le lecteur à reconnaître une ressemblance implicite entre les deux couples. Ce parallèle implicite est dû à la distance créée par la reprise des paroles du couple meurtrier par Anne et Chauvin. Dans cette distance repose une question et sa réponse. A quoi sert le parallèle entre les deux couples? En fait, il accueille la simulation. C'est dans la confusion des discours que la simulation commence à se réaliser (7).

Le texte de Moderato cantabile est encore plus ambigu lorsque les paroles traitent de la propriété des Desbaresdes, car Anne et Chauvin parlent du domaine du

(6). Ce texte de Maurice Blanchot (Le livre à venir, 1959, Paris, Gallimard, p. 186) est cité par Pierre van den Heuvel, Parole mot silence. Pour une poétique de l'énonciation, p. 141.

(7). Et le mouvement circulaire du récit est ici reflété: du discours des deux couples ressort la simulation, et cette simulation unit ces deux couples.

boulevard de la Mer en se reprenant l'un l'autre, en se répétant et en entrecoupant leurs dialogues de paroles sur le temps, d'affirmations sur les leçons de piano de l'enfant et, bien sûr, de dit et de non-dit, toujours, au sujet de l'autre couple. La première fois que Chauvin parle de la maison d'Anne, le lecteur ne sait pas qu'il s'agit là du début d'une longue série de parallèles entrecroisés. En effet, petit à petit, on apprend que l'autre couple aussi possédait une maison isolée. Les propriétés, le temps, les attitudes symétriques des deux hommes (autorité), des deux femmes (ivrognerie), sont des éléments apparemment accessoires mais indispensables par lesquels on est amené à comprendre la simulation. On peut donc dire qu'à ce moment-là les paroles d'Anne Desbaresdes et celles de Chauvin, lorsqu'elles ne sont pas des répétitions, sont des paroles directes, des paroles de premier degré. Quand l'un des deux reprend les paroles de l'autre, il devient narrateur implicite. Le récit ne souligne pas le changement de narrateur. Le lecteur se rend seulement compte des répétitions de fragments de conversation comme si le récit "délirait" avec les personnages. Quand Anne nous donne les mêmes informations que Chauvin au sujet de sa maison, il n'y a aucun moyen de savoir si elle participe à un récit de paroles, celles de Chauvin, ou si elle prononce des paroles qui viennent entièrement d'elle et qui ressembleraient, comme par hasard, à celles de Chauvin alors qu'ils simulent

sous l'inspiration du meurtre de l'autre couple. On constate simplement que le récit donne inlassablement tel détail sur le parc, le jardin, la maison des Desbaresdes, la chambre d'Anne et que, dans ce réseau infernal des redondances, de temps à autre, un élément nouveau arrive et s'apprête, lui aussi, à revenir, comme un motif obsédant supplémentaire, dans le discours d'Anne et de Chauvin. Selon les apparences, de toutes les instances narratives, seuls les personnages Anne et Chauvin pourraient connaître leurs pensées, savoir s'ils se répètent l'un l'autre.

Ce n'est qu'en fin de lecture qu'on réalise qu'Anne et Chauvin simulaient la mort, calquée sur l'image de l'autre couple. La simulation bénéficie, pour se fondre dans l'histoire, de la confusion complice du récit entretenue à la fois par la distance et la proximité des discours. Autrement dit, les discours se rassemblent parce que constitués des mêmes mots, mais se repoussent du fait qu'ils peuvent venir de sources différentes.

2. Forme mimétique du discours rapporté

Les paroles d'Anne et de Chauvin sont parfois rapportées au style direct par le narrateur: "- J'ai peur, murmura Anne Desbaresdes" (MC, 82) et: "- J'ai peur, cria presque Anne Desbaresdes" (MC, 83) ou encore: "- Une minute,

dit-il, et nous y arriverons" (MC, 83). Nous avons là ce que Genette appelle des discours rapportés. Le narrateur ne raconte pas les paroles des personnages, il les reprend. Il rapporte le discours "tel qu'il est censé avoir été prononcé par le personnage" (F, 190). Ces paroles se rapprochent de la représentation dramatique et donnent au discours une forme plus mimétique, moins distante que le discours narrativisé, discours "traité comme un événement parmi d'autres et assumé comme tel par le narrateur lui-même" (F, 190). C'est ce qui se produit dans les extraits suivants:

Chauvin proféra un mot à voix basse. Le regard d'Anne Desbaresdes s'évanouit lentement sous l'insulte, s'ensommeilla (MC, 60).

et

A la cuisine, on annonce qu'elle a refusé le canard à l'orange, qu'elle est malade, qu'il n'y a pas d'autre explication. Ici, on parle d'autre chose (MC, 73).

L'événement dont on parle, c'est l'insulte de Chauvin dans le premier cas, le refus de manger d'Anne dans le second. On pourrait dire qu'il s'agit d'un demi-silence du récit quand celui-ci ne rapporte pas les paroles comme telles, mais comme des événements.

On est enclin à croire que dans l'extrait qui suit le discours est narrativisé:

Certains prétendirent que ce jour avait été chaud. La plupart nièrent, non sa beauté, mais que celle-ci avait été telle que ce jour avait été chaud (MC, 77).

Surtout que, immédiatement après, on lit: "Certains n'eurent pas d'avis" (MC, 77). Cela pourrait être considéré comme des événements: des gens ont apprécié le beau temps, premier événement, et, deuxième événement, d'autres gens ont fait silence au sujet du temps. Ainsi formulé, nous aurions même affaire à une forme pure du discours narrativisé. Dans le cas de "des gens ont apprécié le beau temps", l'événement serait représenté par la présence de paroles, dans "d'autres font silence au sujet du temps" par l'absence de paroles des personnages, tout cela étant raconté, narrativisé dans le discours du narrateur.

Mais il n'est pas écrit "des gens apprécient le beau temps" et "d'autres gens font silence au sujet du temps". Non, nous sommes plus près du récit de paroles que du récit d'événements. "La capacité mimétique, ou aptitude à une (re)production littérale" (NDR, 38) est plus élevée dans le texte de Moderato cantabile que dans celui que nous donnions pour le transformer en discours narrativisé, mais moins

importante que si on lisait: "Ce jour a été chaud, prétendirent certains" ou "ce jour a été chaud, dirent certains" (8).

3. Style indirect

Au début du chapitre IV, on peut lire quelques phrases semblables à celles qui ouvrent le chapitre VIII dont il vient d'être question:

...ce temps, si précocement beau, faisait parler. Certains exprimaient la crainte de le voir se terminer dès le lendemain, en raison de sa durée inhabituelle. Certains autres se rassuraient, prétendant que le vent frais qui soufflait sur la ville tenait le ciel en haleine et qu'il l'empêcherait encore de s'ennuager trop avant (MC, 38).

La première phrase (qui n'est pas citée intégralement ici) annonce des discours, des paroles. Les phrases ne sont pas assez mimétiques pour constituer un "discours rapporté" parce que trop loin de la forme dramatique, mais pas assez proches du récit narrativisé. Elles constituent plutôt un "discours transposé au style indirect" (F, 191). Dans les

(8). Ajoutons, au sujet du premier extrait de la p. 77, qu'il s'agit là du "discours transposé au style indirect" selon la terminologie de Genette, "écrit en style indirect plus ou moins étroitement subordonné." (F, 191). Pour chacune de ces deux phrases au style indirect, la deuxième partie dépend de la première, pourrait-on dire, par définition.

deux cas (p. 77 et p. 38), la présence des verbes déclaratifs (exprimer, prétendre, nier, assurer) empêche ces paroles d'être considérées comme écrites au "style indirect libre".

Faut-il rappeler que moins un récit est mimétique, plus il est considéré comme distant, et que le discours transposé, qui se situe entre le discours rapporté (plus mimétique, moins distant) et le discours narrativisé, raconté (moins mimétique, plus distant), laisse quand même le lecteur dans l'imprécision quant à sa mimésis (9).

De plus, et cela n'aide pas à éclairer le sujet, ainsi que Genette le souligne, "le même texte peut être reçu par tel lecteur comme intensément mimétique, et par tel autre comme une relation fort peu "expressive"" (F, 187). Le nombre de perceptions augmente d'autant que les différents discours analysés dans un récit peuvent apparaître plus ou

(9). "Bien qu'un peu plus mimétique que le discours raconté, et en principe capable d'exhaustivité, cette forme /le discours transposé/ ne donne jamais au lecteur aucune garantie, et surtout aucun sentiment de fidélité littérale aux paroles "réellement" prononcées: la présence du narrateur y est encore trop sensible dans la syntaxe même de la phrase pour que le discours s'impose avec l'autonomie documentaire d'une citation. Il est pour ainsi dire admis d'avance que le narrateur ne se contente pas de transposer les paroles en propositions subordonnées, mais qu'il les condense, les intègre à son propre discours, et donc les interprète en son propre style" (F, 192).

moins mimétiques selon leur rapport entre eux. Autrement dit, certaines paroles pourraient dans tel récit sembler très mimétiques et dans tel autre moins, l'impression dans un sens ou dans l'autre étant influencée par d'autres discours à proximité dans l'espace textuel. Cela pourrait fort bien se produire même si le lecteur demeurerait invariant.

4. Distance introduite par le narrateur

Le glissement de niveau entre récit d'événements, de paroles et de pensées n'est pas le seul processus par lequel l'ambiguïté s'infiltré dans le récit. Parfois, le discours rapporté dans sa forme la plus pure, la plus mimétique, sans verbe déclaratif, est intercepté par l'intervention du narrateur, puis se poursuit. A ce moment-là, le contexte peut suffire à désigner le locuteur et il arrive même que la parole du narrateur soit aussi éclairante: le "Ce sera?" (MC, 28) ne peut appartenir qu'à la patronne du café. Le lecteur le devinera. Mais parfois, dans certaines conversations à trois par exemple, on n'a aucun moyen de savoir quel personnage est locuteur: "- Je vous reconnais" (MC, 18) est-il d'Anne à l'adresse de l'homme, est-il de la patronne ou de l'homme à Anne? On ne sait pas. La même chose se produit à la leçon de piano, où autant Anne que Mademoiselle Giraud peuvent répondre à l'enfant qui dit ne

plus vouloir faire les gammes: "Justement les gammes, tu vois" (MC, 53). Dans ce cas, on a beau remonter le dialogue, tenir compte de l'intervention du narrateur, ou la refuser, l'ambiguïté persiste.

Le récit ira même jusqu'à la contradiction évidente en associant un élément déclaratif (qui est, de ce fait, dans une phrase au style direct) à une phrase au style indirect. Rappelons ce passage si révélateur: "Le remorqueur quitta le bassin /.../ l'enfant s'immobilisa /.../ puis il se retourna vers sa mère. - Où ça va? Elle l'ignorait, dit-elle. L'enfant repartit" (MC, 19). Dans l'avant-dernière phrase de l'extrait, "dit-elle" renvoie normalement à une phrase réellement prononcée. Or Anne ne peut parler d'elle-même en utilisant la troisième personne. Il y a impossibilité pour le lecteur de savoir à qui, du narrateur ou du personnage, appartient cette perversion syntaxique. Le récit s'éloigne trop du code commun car au style direct, cette phrase se traduit par: "Je l'ignore, dit-elle" et au style indirect par: "Elle dit qu'elle l'ignorait" et non par: "Elle l'ignorait, dit-elle". Le pronom à la troisième personne ne peut servir de sujet aux deux verbes de cette phrase. Ou alors le lecteur doit penser que ce "elle", indice de l'auteur, est un seul et même personnage: à la fois personnage et narrateur. Ce qui est loin d'être impossible, nous le verrons plus loin.

5. Derrière le bavardage (10)

Plusieurs paroles dans le récit, notamment celles échangées entre Anne et Mademoiselle Giraud, se rapprochent de ce que l'on nomme bavardage (11). Mais ces paroles qui sont prononcées chez Mademoiselle Giraud, paroles de bienséance ou discours pédagogique, que cachent-elles sous leur apparence de bavardage inutile? S'agit-il d'une distance engendrée par la banalité du discours? Si l'on extrait des chapitres I et V tous les dialogues consacrés à la leçon de piano, on remarque qu'ils ont comme conséquence de mettre en relief le pouvoir de l'enfant. Ces dialogues disent autre chose que ce qu'ils disent. La distance alors correspond à la différence entre l'apparence de signification et la signification véritable. Ces dialogues marquent l'enfance, la pointent comme un temps privilégié,

(10). Bien que la présente recherche soutienne une lecture narratologique, pour traiter du bavardage, du silence et du cri (les trois sujets à venir), j'ai privilégié l'approche thématique plus pertinente à cause de la nature même des sujets.

(11). Au sujet du bavardage, van den Heuvel écrit: "C'est encore un exemple de l'usage indirect du langage, si caractéristique du discours narratif à valeur apologétique, quand il veut dire autre chose qu'il ne dit. L'intentionnalité véritable étant masquée par l'apparence narratrice, l'écriture y rejoint la parole des "hommes de tradition orale" /.../ encore aujourd'hui /.../ dans les récitations improvisées, /.../ et dans les paroles prononcées au cours des rites où elles se chargent d'un pouvoir sacré." (PMS, 61). Les paroles échangées entre Anne et Chauvin imitent précisément le rituel.

exceptionnel, d'un pouvoir difficilement contournable. Le personnage le plus près de la vérité est l'enfant qui ne connaît pas ou n'a pas encore pris ou, mieux, ne prendra jamais conscience de la douleur du combat avec les mots et le temps: sa parole n'est jamais atteinte par l'urgence ou la domination du temps. L'enfance est comme un instant nouveau et serein engendré par le temps. Le récit ne quitte pas, encore ici, son grand thème: le temps, tout-puissant, qui hante le rituel par lequel Anne et Chauvin miment ou simulent la mort. Le mot "temps" revient d'ailleurs comme une obsession tout au long du récit. Van den Heuvel souligne que des paroles apparemment banales, apparemment inutiles, jouent différents rôles selon les auteurs:

...le discours /.../ exerce un pouvoir tranquillisant, comme /.../ la musique qu'on entend sans l'écouter (Sarraute, Duras). Comme la conversation anodine, le discours textuel se désiste de sa fonction informationnelle (le récit) pour n'être qu'un lien sonore, établi par l'allocution, par les "tropes" de voix imitées qui profèrent des paroles dénuées de sens, un bégaiement, une "jactance". Comme la sous-conversation affective, le texte peut contenir un "sous-texte" qui comme une ombre, introduit l'inconscient entre les mots et, comme une voix, off, procure au discours une certaine musicalité et une énergie toute particulière (PMS, 62).

Le lecteur enjambe partiellement la distance en abordant le récit comme la parole de l'auteur. Pierre van den Heuvel se rapporte aux travaux de Nomi Tamir et écrit:

...tout énoncé, produit et présenté comme fictionnel, est au fond précédé d'une proposition performative non dite qui serait: "Je vais vous raconter le roman suivant:...". C'est le propre du discours littéraire que d'être un "style direct" tronqué (PMS, 89),

ce qui oblige encore davantage le lecteur à considérer d'emblée que le récit de paroles se construit selon plusieurs niveaux et à suivre la filière des discours pour situer chacun d'eux. Dans son "Eloge du bavardage", Suzanne Lamy écrit:

Le dialogue va en zigzag ou en spirale, accueille les redites. Ni répliques, ni balles échangées comme chez l'astrologue, la cartomancienne ou l'analyste, la syntaxe se brise. Le fil se casse et s'égare. Broderie sur un canevas qui disparaît sous les jetés et les couleurs. Un mot lâché et rattrapé au vol (12).

On peut même remonter jusqu'à la pensée du personnage: "Anne Desbaresdes n'écoutait pas. - Morte, dit-elle, elle en souriait encore de joie" (MC, 44). Le contexte indique assez clairement qu'Anne réfléchit tout haut. Elle est seule avec elle-même. Elle n'écoute plus et ce qu'elle dit n'a rien à voir avec le temps qu'il fait, ce dont Chauvin lui parle. Finalement, tous les discours apparemment isolés (et inutiles pour l'histoire) soutiennent, dans l'intimité du récit, dans sa structure, le thème temporel.

(12). Suzanne Lamy, D'elles, p. 29-30.

6. Silence

Avec les nombreux points de suspension, par contre, le lecteur se retrouve, s'il ne trouve pas l'histoire. Il respectera ces silences et admettra pour le récit le droit au non-dit. D'ailleurs, les points de suspension rapprochent souvent le discours écrit de l'oral. Ils marquent les hésitations, les interruptions, les temps de réflexion des divers personnages.

Dans tous les chapitres, il est question du silence. Le mot est inscrit dans le texte et dans le récit. Tantôt des actions sont réalisées en silence ou dans le silence ambiant, tantôt ce silence s'inscrit dans une parole absente (celle du mari d'Anne), ou encore, et cela se produit souvent, tel personnage ne répond pas à tel autre. Si, comme l'affirme van den Heuvel, la "parole absente", tout en n'étant pas prononcée, nous renseigne sur la valeur de celles qui sont visibles" (PMS, 73), puisque c'est à Anne qu'il arrive le plus souvent qu'on ne réponde pas, ce sont ses paroles à elle que le texte met en évidence. Le récit ne s'annule jamais sous ses paroles. L'histoire même avance davantage sous ses questions que par les réponses contradictoires comme celles de Chauvin, ponctuées de "Je ne sais pas", de "Je ne sais rien" et de "Je n'ai rien dit". "Normalement, quand la parole ne se manifeste pas, les non-

dots sont transformés en dots par le lecteur attentif grâce aux présupposés et à l'implicite contextuel" (PMS, 81). Le silence est encore une parole. Avec les autres paroles, explicites, il élabore le rituel dont il fait partie sur lequel reposent l'histoire et le récit. On imagine mal un rite sans la solennité, même ponctuelle, du silence.

7. Cri

Ce récit ne dédaignant pas les associations teintées d'opposition, à la parole prononcée et à la parole silencieuse sera ajoutée la parole condensée ou parole ultime: le cri. Il serait inadmissible, dans cette partie consacrée à la distance dans le récit de paroles, de taire ce qui hante non seulement ce récit, mais toute l'oeuvre durassienne: le cri. Les enfants crient, mais aussi les oiseaux, les adultes et les arbres. Le cri est une parole codée, concentrée, et comme le silence, une parole d'extrémité. Il est l'expression d'une situation limite. Le mot s'y trouve superflu. Dans cette parole absolue, à la fois discours premier (comme le silence) et discours final, il n'y a pas de place pour le mot dit, ni pour la phrase. Le cri dans son économie temporelle traduit en un instant toutes les phrases qui l'ont fait. Il crée et annule tous

les mots, toutes les phrases. Pierre van den Heuvel affirme:

Quand les mots existants et les paroles, même "non parlantes", ne parviennent plus à exprimer un message obscur et que le sujet déclare forfait, le locuteur peut signifier l'insuffisance du langage /.../ par le recours au cri. Dans le discours littéraire, on est alors le plus près de l'oral. L'apparition du cri y désigne le lieu jusqu'où la parole peut aller, où elle doit abandonner (PMS, 59) (13).

Les cris dans Moderato cantabile traduisent la peur (l'enfant, Anne), la colère et l'impuissance (Mademoiselle Giraud), la joie (l'enfant), la douleur (les oiseaux comme égorgés) et le secret des choses (les troènes). Les cris "sont des paroles extrêmes que Blanchot compare quelque part à des "bourreaux" qui annihilent leur "victime", la parole normative, et qui ensuite se détruisent eux-mêmes, en quelque sorte, comme par un acte suicidaire" (PMS, 68). Proches de cette définition sont le cri d'Anne à la naissance de son enfant, cet enfant dont elle dira qu'il la dévore, et le cri de la femme, à qui Anne veut ressembler, qu'on assassine selon son désir. On ignore de quoi est fait précisément le cri de la femme que l'homme assassine. Anne

(13). Pierre van den Heuvel écrit encore, au sujet du rire et du cri, qu'ils "peuvent être vus, paradoxalement, soit comme l'avènement de la parole parfaite et l'aboutissement à la connaissance totale, soit comme le recours tragique aux domaines du non-dire et du non-savoir" (PMS, 59).

et Chauvin tentent d'arriver jusqu'à ce cri. Ils le feront par le truchement de la simulation, mais ils ne pourront s'approcher davantage de ce cri comparable à un fruit défendu, protégé par la peur qu'il inspire.

Le cri, cette parole qui, en un instant, comme la mort, rejoint l'éternité, s'abrite dans l'authenticité, dans la vérité de ce qui l'a engendré et ne peut appartenir qu'à la voix qui l'a porté. Difficilement "imitable", "recopiable", le cri ne peut qu'être nommé dans le récit. Ce dernier peut rapporter directement toute autre parole, mais de celle-là il ne peut que parler. Elle ne passerait pas de l'oral à l'écrit sans perdre de son intensité, on peut même dire tout son sens. Aucun mot, aucune phrase ne peut traduire le cri. On le mentionne et on le détaille. Il est distant d'une distance à la fois toute proche et infranchissable. Insaississable, il saisit en accusant les limites et les incapacités du langage. Le message de cette parole qu'est le cri demeure implicite bien que son intense énergie et son efficacité ne fassent pas de doute.

Qu'on parle du fonctionnement narratologique du discours ou qu'on aborde, à l'intérieur d'une lecture plus thématique, ces paroles que sont le bavardage, le silence et le cri, dans les deux cas nous sommes dans l'espace de la distance réservée au récit de paroles. Une distance qui

consolide celle par laquelle le récit s'éloigne de l'histoire.

La distance assure le non-dit, mais les porte-paroles que sont ses voies d'entrée dans le récit ne pourraient-ils pas la trahir? En les recherchant et en les localisant, on explicitera davantage le message de l'oeuvre. En d'autres termes, qu'on éclaire les jeux de la perspective et on oblige le récit à plus de transparence.

CHAPITRE III

Perspective

L'enfant tourna la tête vers cette voix, vers elle, vite, le temps de s'assurer de son existence... (MC, 8).

Si l'analyse de la distance traduit une partie du non-dit de Moderato cantabile en révélant la simulation d'un meurtre entre Chauvin et Anne Desbaresdes, l'étude de la perspective (1) permet de formuler l'hypothèse de l'existence d'une rêverie à l'intérieur de laquelle s'inscrit la simulation du meurtre. Il ne s'agit pas ici

-
- (1). Voici un extrait de Figures III qui explique ce qu'est la perspective: "il /le récit/ peut aussi choisir de régler l'information qu'il livre /.../ selon les capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire (personnage ou groupe de personnages), dont il adoptera ou feindra d'adopter ce que l'on nomme couramment la "vision" ou le "point de vue", semblant alors prendre à l'égard de l'histoire /.../ telle ou telle perspective" (F, 184).

d'un rêve nocturne duquel se distingue la rêverie par "l'intervention possible de la conscience" (2). La rêverie d'Anne se déroule donc hors du sommeil. Elle s'apparente à celle suscitée par la madeleine de Proust par exemple, bien qu'elle soit implicite comme la simulation du meurtre.

Mais il faut d'abord indiquer ce qu'est la perspective, la paralipse, puis cerner la perspective, c'est-à-dire découvrir, à travers la narration, qui perçoit les pensées et les actions, donc simultanément identifier le genre de focalisation utilisé dans différents extraits regroupés en trois séries: celle des leçons de piano (chapitres I et V), celle des conversations d'Anne et de Chauvin au café (chapitres II, III, IV, VI, VIII), puis celle de la réception mondaine (chapitre VII).

1. Voix

Posons une question au sujet du narrateur: s'il entend les bruits et les cris de la ville depuis l'appartement de Mademoiselle Giraud, s'il sait la solitude d'un client désœuvré et qu'ailleurs des enfants regardent sur les quais, s'il connaît les secrets des âmes des personnages, qui est-il? S'agit-il de l'ombre du mari d'Anne

(2). Gaston Bachelard, La Poétique de la rêverie, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, p. 10.

Desbaresdes, d'un double de Chauvin, de l'esprit collectif des femmes mortes déjà dans la maison des Desbaresdes ou de celui de la femme assassinée par son mari? En fait, toutes ces interrogations renvoient à l'identité du narrateur. "Qui parle?", dirait Gérard Genette. Cela est une considération relative à la voix, et je serai attentive à la mise en garde de l'auteur de Figures III: il ne faut pas confondre voix et perspective.

2. Narrateur et personnages

La perspective concerne le point de vue par lequel arrive toute information dans un récit. Moderato cantabile, marqué par l'économie et le non-dit, est tenu, plus que tout autre ouvrage, de choisir les renseignements qu'il livre. "L'instrument de cette (éventuelle) sélection est un foyer situé, c'est-à-dire une sortie de goulot d'information, qui n'en laisse passer que ce qu'autorise sa situation" (NDR, 49). C'est par ce foyer d'information, souvent un personnage, que le récit sera focalisé.

On pourrait dire du récit de Moderato cantabile qu'il est constamment en mouvement, ne s'immobilisant jamais, fuyant toujours. Cette sorte d'instabilité, cette impossibilité d'enracinement se reflète dans la focalisation du récit qui, elle aussi, ne sera jamais fixe, à ce point

qu'on trouvera dans un seul fragment du récit des informations contradictoires focalisées sur tel personnage. Ainsi Chauvin, lorsqu'il raconte à Anne ce qui a pu mener l'autre couple d'amants à la mort. Il est donc inutile d'attendre du récit une perspective stable, précise et rectiligne.

Si l'on examine l'incipit, on remarque qu'à travers les dialogues, un narrateur introduit les personnages sans les nommer et sans les décrire d'aucune façon: la dame, l'enfant, une femme. Cette dernière, après une quinzaine de lignes, est nommée "Anne Desbaresdes", le lecteur l'apprenant par une phrase de la dame qui, elle, sera appelée "Mademoiselle Giraud" dans une phrase du narrateur, deux pages avant la fin du chapitre. Après cela, les mots "une femme" désigneront la femme assassinée. Et jusqu'à la moitié du texte, là où Chauvin est nommé, aucune identité ne sera déclinée. Le récit en restera là: après Chauvin, il n'y aura plus de nouveau nom. On dira que ce récit possède un début "étique" où l'auteur utilise le simple pronom,

qu'on oppose au début "émique" avec emploi du nom de personne (3).

Si le narrateur ne nomme pas davantage les personnages, ce n'est pas qu'il n'en a point la compétence, car s'il sait, par exemple, le souvenir de l'enfant et la vedette qui lui passe dans le sang, l'audace et la timidité d'Anne, l'étonnement et les considérations intérieures de la dame, on a toutes les raisons de croire qu'il connaît également les noms. Il y a dans le récit une volonté évidente de contrôler l'information. D'autres preuves de cela existent: les ellipses temporelles (dont il sera question dans la partie II de la recherche), par exemple, ou les affirmations contradictoires (Chauvin se démentit, Anne affirme: "C'est aussi faux ce que vous m'avez dit..." (MC, 43)). Alors, si le narrateur en dit parfois moins que n'en savent les personnages, comme en focalisation externe, ce n'est pas que sa situation ne lui permet pas d'en dire davantage, puisqu'il est plutôt omniscient: tout simplement la

(3). Si l'on se réfère à la terminologie de Stanzel, empruntée à Pike, dont parle Genette dans Nouveau discours du récit. Genette souligne encore: "Le pôle étique ou implicite a évidemment, comme le remarque Stanzel, partie liée avec son type narratif "figural", c'est-à-dire avec la focalisation interne, et donc avec une certaine modernité romanesque" (NDR, 47). C'est là un pas vers la paralipse (omission d'information).

romancière a voulu pour son narrateur une omniscience sélective.

3. Narrateur et volonté d'auteur

On peut encore s'interroger sur le fait que le narrateur, qui sait ce qui se passe ailleurs que dans les lieux où se déroule l'action, qui connaît la pensée des personnages, puisse utiliser des formules qui laissent apparaître une certaine incertitude et non une incertitude certaine (4):

Anne Desbaresdes ne releva pas les propos, mais sa tête se pencha un peu de la manière, peut-être, d'en convenir (MC, 9),

et

Son geste fut désinvolte et peut-être la dame convint-elle de son innocence (MC, 9),

ou

(4). Comme Genette le fait remarquer:
 "On a noté, depuis Spitzer, la fréquence de ces locutions modalisantes (peut-être, sans doute, comme si, sembler, paraître) qui permettent au narrateur de dire hypothétiquement ce qu'il ne pourrait affirmer sans sortir de la focalisation interne..." (F, 217).

Elles semblaient toutes dire la même chose qu'on ne pouvait distinguer (MC, 12),

ou encore

Puis, comme si cela l'eût lassé, il se releva encore (MC, 15),

et aussi

Peut-être alors pleura-t-il, mais le crépuscule trop avancé déjà ne permit d'apercevoir que la grimace ensanglantée et tremblante de son visage et non plus de voir si des larmes s'y coulaient (MC, 16).

Le narrateur est comme l'outil du jeu de l'auteur et de sa volonté de faire, à partir de procédés multiples, une place importante au non-dit qui, dès lors, ressemble souvent à une demi-vérité ou à une information incomplète: ainsi, lorsque le narrateur dit qu'Anne "considéra cet enfant /.../ d'une autre façon que la dame" (MC, 8). L'enfant est un objet pour la dame. Et pour Anne il est quoi alors? Un peu plus loin: "L'enfant tremblait lui aussi, pour la même raison, d'avoir eu peur" (MC, 11). Qu'a été cette peur?

4. Foyer de perception dans la leçon de piano

Déjà, ces premières remarques sur le dit et le non-dit du narrateur permettent de penser qu'il y a plusieurs foyers de perception. Le récit est focalisé tantôt sur l'enfant, quand le narrateur nous apprend que l'action se passe le soir: "L'enfant, immobile, les yeux baissés, fut seul à se souvenir que le soir venait d'éclater" (MC, 7), tantôt sur un personnage qui n'est présent dans le récit que par sa seule parole prononcée dans la foule: "- Quelqu'un a été tué. Une femme" (MC, 14), tantôt sur le narrateur, quand il explique la raison des mouvements de l'homme près de sa femme, à qui il vient de donner la mort. En se référant à la terminologie genettienne, on peut affirmer que ce niveau du récit n'est pas traité en focalisation interne fixe.

Si l'on est invité à penser qu'au cours du récit la focalisation ne repose pas tout le long sur un même personnage, il sera intéressant d'étudier la perspective en regard d'un même élément, mais pris à divers moments du récit. Quel est, par exemple, le foyer de perception dans le récit de la leçon de piano? Quel est le personnage qui, lors de la première leçon de piano, est le plus en position de percevoir ce qui se déroule? Dans l'appartement de Mademoiselle Giraud, les trois personnages présents

(Mademoiselle Giraud, Anne Desbaresdes et l'enfant), bien qu'il leur arrive fréquemment de ne pas répondre à des paroles qui leur sont adressées, sont aptes à percevoir les actions d'ordre auditif. En effet, les trois peuvent entendre le bruit de la mer, le silence de l'enfant, la femme qui soupire à trois mètres de là, la musique, le cri provenant de l'intérieur du café en face de l'appartement de Mademoiselle Giraud, les bruits de la rue et de la foule. Le narrateur aussi a ce pouvoir.

Lorsqu'on aborde la perspective du point de vue, disons, "visuel", les choses se passent différemment. Le champ d'observation varie selon les personnages. Mademoiselle Giraud et l'enfant doivent se retourner pour apercevoir Anne Desbaresdes, mais cette dernière peut les voir même si ce n'est que de dos. C'est quand même elle qui demeure le plus près de la vision omnisciente du narrateur. Si Anne Desbaresdes ne se rend pas compte qu'aucun des cils de l'enfant ne bouge quand la dame frappe le clavier avec son crayon, il n'y a bien que ces cils immobiles qu'elle ne voit pas. Elle ne voit pas une action qui, en fait, n'a pas eu lieu. Elle voit, par contre, tout le reste. Elle est même la seule, et cela le texte le dit un peu plus loin, à savoir que son enfant a bougé à peine.

A la seconde leçon de piano, Anne Desbaresdes s'assied à l'écart de la fenêtre et, de là, elle peut voir les yeux de son fils s'il se tourne un peu de biais vers la fenêtre. Ce faisant, le regard de l'enfant échappe à celui de Mademoiselle Giraud: "L'enfant tourna un peu la tête. Il resta ainsi, de biais /.../ Seule, sa mère pouvait voir ses yeux" (MC, 49). Tout cela est signalé par le narrateur qui, lui, peut percevoir qu'Anne et son fils se voient, mais pas le professeur.

De cette position, Anne voit encore le ciel et la mer. On peut se dire alors que toutes les observations qui concernent ce qu'on aperçoit de la fenêtre de l'appartement, peuvent avoir pour foyer de perception aussi bien Anne Desbaresdes que le narrateur, bien que ce soit ce dernier qui décrive, au style indirect, aussi bien la hauteur du soleil dans le ciel et sa lumière dans la mer que les réactions intérieures des personnages ou ce qu'entendent ailleurs les gens qui s'y trouvent.

Comme Anne Desbaresdes a changé sa position dans l'espace de l'appartement de Mademoiselle Giraud lors de la deuxième leçon, non seulement elle modifie sa propre perception, mais elle transforme, par le fait même, le point de vue des deux autres personnages. Ainsi, l'enfant n'a plus à se retourner pour l'apercevoir, il suffit qu'il

dirige son regard un peu de biais. Elle-même élargit son propre champ de vision, voyant, selon sa volonté, ou son fils et le professeur de musique ou l'extérieur par la fenêtre. A la première leçon de piano comme à la deuxième, il n'y a d'assurément constant que le narrateur, bien qu'il le soit à l'intérieur d'une stabilité sélective. Etonnamment, Anne Desbaresdes a un point de vue implicitement parallèle au sien. Le narrateur continue, de la même manière occasionnelle, à feindre d'ignorer certaines choses, par exemple: "Il /l'enfant/ eut l'air de réfléchir, prit son temps, et peut-être mentit-il" (MC, 51), tout en étant incroyablement au fait et de ce qui se passe dans le café, et de ce qui se déroule chez Mademoiselle Giraud. Le lecteur peut considérer le narrateur omniscient comme indirectement responsable des blancs de l'histoire.

Pour l'instant, le non-dit, au niveau de la perspective, concerne ces passages où il n'y a pas moyen pour le lecteur de savoir qui, du narrateur ou d'un des personnages, perçoit. Il a été question, plus haut, de ce regard sur la mer dont on peut se demander s'il appartient à Anne ou au narrateur. On ne s'étonnera pas alors d'être confronté à un autre non-dit de la perspective sur la question du meurtre et des conversations dans le café.

5. Meurtre, conversations entre Anne et Chauvin

Il est indiqué ici de considérer les dernières pages du premier chapitre, pages qui ne concernent pas la leçon de piano mais les premières phrases du récit relatives au meurtre. Cette partie du récit est essentiellement focalisée sur la foule près du café. Ce sont les cris de ces gens qui marquent l'événement et sa fin, et c'est quelqu'un de cette foule qui dit qui a été tué. Par l'intermédiaire du narrateur, les personnes de la foule livrent une information incomplète: "Elles semblaient toutes dire la même chose qu'on ne pouvait distinguer"

(MC, 12) et laissent, une fois de plus, traîner la présence de quelque non-dit. Mais le lecteur n'ignore pas, au moins, que la foule sait. Il reste que l'information implicite trouve son foyer de perception dans la foule dont Anne fera partie, puisqu'elle se rend au café. Elle peut voir tout ce que le narrateur décrit: la femme tuée, l'homme devenu fou qui délire sur le corps de la morte, la patronne, la police.

Voyons maintenant, le jeu de la perspective pour les chapitres II, III, IV, VI et VIII, où le meurtre fait l'objet des conversations entre Anne Desbaresdes et Chauvin, au café.

Les foyers de perception y sont parfois impossibles à identifier de façon précise parce que, comme cela se produit aux chapitres I et V, il arrive que plusieurs personnages puissent, par leur position, percevoir en même temps telle ou telle action et que le récit n'indique pas quel foyer lui a servi de filtre (5). L'information, alors, bien que dite par le narrateur, peut émaner de plusieurs sources possibles de perception.

D'autres fois, même si plusieurs personnages sont en position de connaissance, le récit les exclut explicitement comme personnages pouvant percevoir l'action, le sentiment, l'objet. Ainsi:

Chauvin n'était pas rasé du matin, mais seulement de la veille. Le visage d'Anne Desbaresdes manquait du soin qu'elle mettait d'habitude à l'apprêter avant de le montrer. Ni l'un ni l'autre, sans doute, ne le remarqua (MC, 78).

Ici, c'est le narrateur qui, en plus de donner le détail, le perçoit, bien qu'Anne et Chauvin puissent prendre conscience de leur apparence négligée, puisqu'ils se parlent assis à la même table. Il est donc techniquement possible pour eux de

(5). La position du personnage peut désigner la place qu'il occupe dans l'espace physique ou le pouvoir que le récit lui accorde dans ses rapports avec les autres personnages.

voir dans quel état physique ils se trouvent. Mais le récit est précis et catégorique: il indique explicitement que ni Anne ni Chauvin ne remarquent cet état. Cette double information (l'apparence non soignée des deux personnages et le fait qu'ils ne le réalisent pas) arrive donc dans le récit par la vision du narrateur. Le récit laisse ici au narrateur un rôle bien minime, car l'objet de la perception (c'est-à-dire l'apparence négligée des personnages), s'il prouve le fait de la présence de Chauvin dans le jardin des Desbaresdes, n'est pas un élément essentiel de l'histoire, puisqu'il ne constitue pas l'unique preuve de ce fait. Ce procédé sert encore l'histoire en montrant implicitement combien Anne et Chauvin sont envahis par ce qui leur arrive, mais il accorde au narrateur un rôle plutôt complémentaire si l'on considère uniquement l'angle de la perspective, puisque Anne et Chauvin peuvent le remplacer.

La conduite d'Anne et de Chauvin, elle, est perçue par la patronne du café au moins à trois reprises: deux fois au chapitre III: "Il était visible qu'à son gré les choses prenaient un tour déplaisant" (MC, 29) et "...la patronne bougea des objets sous le comptoir, avec ostentation, leur rappela le temps qui s'écoulait" (MC, 32) et une fois au chapitre IV: "On le lui servit dans la désapprobation" (MC, 39). Le texte est alors à la troisième personne, au style indirect. Ce n'est pas la patronne qui parle d'Anne et de

Chauvin. C'est le narrateur qui, tout en disant ce que la patronne a perçu de l'attitude des deux autres personnages, se trouve à révéler simultanément ce qu'il a perçu de la patronne maugréante.

6. Emboîtement

J'appellerai "emboîtement" cette chaîne de perception (donc dans la perspective) qui rappelle, à cause de la répétition, "cette enclave avec l'inclusion, en héraldique, d'un blason dans un autre /.../ que Gide propose de /.../ nommer /la/ mise en abyme" (6). La patronne est uniquement foyer de perception, mais le narrateur l'est aussi, en plus de dire les choses conformément à sa fonction. Parfois, toutes les personnes présentes dans le café, y compris Anne et Chauvin, pourraient percevoir ce dont parle le narrateur: "Il était visible que", mais il arrive aussi qu'Anne et Chauvin soient exclus, comme foyers de perception, de l'activité de la patronne par exemple: "La patronne, irrésistiblement, délaissa son tricot rouge, les observa l'un l'autre avec une indiscretion dont ils ne s'aperçurent pas" (MC, 65). Mais dans un récit où l'habitude de l'incertitude est prise, quelle assurance pouvons-nous avoir lorsque nous identifions les angles de perception?

(6). Jean Ricardou, Le Nouveau roman, Paris, Seuil, 1973, p. 49.

Occasionnellement, le récit est focalisé sur le narrateur pour ne laisser circuler que des informations d'ordre secondaire (7). Parfois la position du narrateur se superpose parfaitement à celle de quelque personnage, notamment à celle d'Anne Desbaresdes.

Il arrive donc, dans ce récit, que ceux qui perçoivent soient perçus. L'emboîtement à l'échelle de la perspective est souvent réalisé au moyen du style indirect. Dans ce cas, la deuxième instance au niveau de perception assume en même temps le rôle de narrateur. Si le premier niveau de perception d'une pensée ou d'une réaction non verbale vis-à-vis d'une action d'un personnage ne s'exprime pas, il faut bien qu'un deuxième foyer de perception, souvent le narrateur, perçoive et dise ce que le premier a vu, sinon le récit ne livrera pas l'information que l'auteur souhaite donner: par exemple, dans l'extrait cité, la désapprobation de la patronne envers Anne et Chauvin.

L'emboîtement aussi crée de la distance. Comme le souligne Madeleine Alleins:

L'originalité de Moderato cantabile est de rendre évidente l'existence d'une dimension qui fonde et déborde le sentiment, d'obliger le lecteur

(7). Le regard indiscret de la patronne, par exemple, est sans importance.

à buter sur elle sans que jamais elle soit explicitée, et cela en faisant vivre à Anne Desbarèdes /sic/ une expérience spirituelle d'une manière quasi organique (8).

Il est vrai que le premier niveau de l'emboîtement impose une extraordinaire restriction de champ, par rapport à la totalité du récit, et produit ce qu'on appelle en photographie un effet de flou, donc de distance. Dans le texte durassien, c'est l'étude de la perspective qui contribue à mettre le lecteur sur la piste de la profondeur et lui permet de découvrir l'emboîtement.

7. Types de focalisation

Quand ce n'est pas le narrateur qui détient directement l'information, ce sont les personnages. Il arrive cependant que des personnages, exprimant implicitement leur perception, finissent par dire ou laisser entendre assez clairement ce qu'ils ne veulent pas dire. Quelles sont, par exemple, les raisons du retour d'Anne et de Chauvin au café, le lendemain du meurtre? Ce sont Anne et Chauvin, cette fois, qui proposent un début de réponse: "Il m'aurait été impossible de ne pas revenir, dit-elle enfin. - Je suis revenu moi aussi pour la même raison que vous" (MC, 25).

(8). Madeleine Alleins, Marguerite Duras. Médium du réel, Lausanne, Ed. l'Age d'Homme, 1984, p. 76.

Quand le narrateur rapporte la parole d'Anne, cette dernière est désignée comme foyer de perception. Même si Anne et Chauvin ne révèlent pas la nature des raisons de leur retour au café, il reste que c'est sur eux que le récit est focalisé lorsqu'il évoque ainsi ces raisons.

C'est également par Anne et Chauvin qu'arrive, dans le récit, la connaissance de l'espoir, commun à l'homme et à la femme du couple meurtrier, d'arriver à la mort de l'un par l'autre:

- Elle avait beaucoup d'espoir qu'il y arriverait.

- Il me semble que son espoir à lui d'y arriver devait être égal au sien. Je ne sais rien (MC, 62).

Le manque d'ouverture de ces "informateurs-percevants", avarés de ce qu'ils voient et se démentissant sans le faire vraiment, fait la subtilité de l'emboîtement dans la perspective.

Un même fait sera présenté selon le point de vue de différents personnages. Genette dit de cette focalisation qu'elle est "interne multiple". Anne, Chauvin et la patronne ont chacun leur façon de percevoir les motifs de l'assassinat. Anne évoque des "affaires de coeur" ou le désespoir. La vision de Chauvin est plutôt instable.

D'abord, au chapitre III, il imagine. Il imagine comme quelqu'un qui écrit ou invente le sort de ses personnages:

- J'imagine qu'un jour, dit-il, un matin à l'aube, elle a su soudainement ce qu'elle désirait de lui. Tout est devenu clair pour elle au point qu'elle lui a dit quel serait son désir. Il n'y a pas d'explication, je crois, à ce genre de découverte-là (MC, 31-32),

et, quelques paragraphes plus loin, il échafaude encore:

- Vous savez, dit-il, j'imagine aussi qu'il l'aurait fait de lui-même un jour, même sans ses instances à elle. Qu'elle n'était pas seule à avoir découvert ce qu'elle désirait de lui (MC, 32).

Chauvin explique comment les choses se sont passées ou comment elles auraient pu se dérouler, comme s'il était en train d'élaborer un scénario dont il discuterait avec Anne.

Puis, au chapitre IV, la vision de Chauvin se rapproche d'abord de celle qu'a la patronne au chapitre II. Il dit: "Cette femme était devenue une ivrogne. On la trouvait le soir dans les bars /.../ ivre morte" (MC, 41). Mais, deux pages plus loin, il se dédit sous l'influence des paroles d'Anne qui lui dit: "- C'est aussi faux que ce que vous m'avez dit sur cette femme ivre morte tous les soirs" (MC,

43). Chauvin consent: "- C'est aussi faux" (MC, 43). Il déclare aussi, souvent, après avoir donné sa vision des événements, qu'il ne sait rien.

Ces moments du récit, focalisés sur Chauvin parlant des amants, sont un bel exemple de focalisation interne. Fixe? Sûrement pas, ni multiple, ni variable (9).

- (9). Le roman épistolaire où "le changement de foyer s'accompagne /.../ d'un changement de narrateur" (NDR, 44) est à focalisation multiple. On retrouve un exemple de focalisation variable dans Madame Bovary où "le personnage focal est d'abord Charles puis Emma, puis de nouveau Charles" (F, 207).

La focalisation variable n'est d'ailleurs pas le seul trait qu'ont en commun Madame Bovary et Moderato cantabile: l'ennui des deux héroïnes qui conduit l'une au suicide, l'autre à une simulation de mort; le thème de la spirale cher à Flaubert et magnifiquement exposé dans Les Métamorphoses du cercle de Georges Poulet se rencontre également dans la structure de Moderato cantabile; la dimension autobiographique où la phrase de Flaubert ("Madame Bovary, c'est moi") a quelque écho en l'aveu de Marguerite Duras à Xavière Gauthier dans Les Parleuses: "Une expérience érotique très, très, très violente et - comment dire ça? - j'ai traversé une crise qui était... suicidaire, c'est-à-dire... que ce que je raconte dans Moderato cantabile, cette femme qui veut être tuée, je l'ai vécu" (Marguerite Duras et Xavière Gauthier, Les Parleuses, Paris, Minuit, 1974, p. 58).

Pierre Mertens, dans son texte "Pour en finir avec "l'année Duras"" tient également le même parallèle Bovary/Desbaresdes avec des éléments supplémentaires: "Avec Moderato cantabile (1958), on constate que la rupture s'est insensiblement consommée. L'évocation d'un crime provoque et nourrit dans le cœur d'une femme la crise de bovarysme qui cristallise sa révolte contre le milieu bourgeois auquel elle appartient" (Textes réunis par Danielle Bajomée et Ralph Heyndels, Ecrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras, Bruxelles, Ed. de l'Un. de Bruxelles, 1985, p. 10).

Dans les extraits qui concernent le regard des divers personnages sur l'histoire du couple meurtrier, on rencontre une situation pour laquelle Genette n'a pas de nom: "Je ne connais d'ailleurs aucun exemple de transfocalisation pure, où la "même histoire" serait racontée successivement selon plusieurs points de vue mais par le même narrateur hétérodiégétique. Ce serait pourtant plus intéressant, car l'objectivité supposée de la narration y accentuerait, comme au cinéma, l'effet de discordance entre les versions" (NDR, 44-45). Ce type de focalisation constitue un terrain propice à la confusion. Déjà les différentes perceptions ne coïncident pas. Dans une telle situation, il est facile d'embrouiller davantage les pistes en utilisant la paralipse (10). Et c'est d'autant plus réalisable ici que la focalisation ne porte jamais sur le couple du meurtre. Ce type de focalisation découlant de plusieurs foyers de perception, mais changeant d'orientation, pourrait être nommé "instable".

Si la vision de la patronne au sujet d'Anne et de Chauvin est perçue par le narrateur, comme cela a déjà été expliqué, son point de vue relativement à l'affaire du meurtre arrive de lui-même au style direct. Dans cet exemple de focalisation interne à un seul degré, le

(10). Paralipse: "omission d'information essentielle" (NDR, 45).

Le narrateur est moins présent, la perception de la patronne étant livrée par ses paroles. La paralipse, ici, est cependant encore très ample: la patronne, en s'exprimant, manifeste encore un peu d'indignation, mais elle ne s'explique pas longuement, puisqu'elle "n'aime pas /se/ mêler des affaires des autres" (MC, 21) et elle est finalement aussi peu explicite et "informante" que ne l'est Chauvin. Sa perception n'est qu'un point de vue de plus dans le récit.

8. Anne, Anne, Anne

Comme il a été question, lors de l'analyse de la distance, de la simulation, il serait intéressant de voir quel est le personnage focal de cette partie du récit. Cet événement étant inscrit implicitement, sa perception l'est également. En fait, c'est Anne qui sera la plus loquace, quoiqu'elle ne le soit pas exagérément, suivie en cela par le narrateur. Ce n'est d'ailleurs pas la première fois qu'Anne et le narrateur se retrouvent en quelque sorte associés au niveau de la perspective.

Le récit ne propose que quelques indices de la simulation et du canal par lequel elle est introduite. Au chapitre IV, Anne dit: "- Je m'en doutais, mais pas à ce point. Peut-être dans leur cas était-ce nécessaire?" (MC,

41). Les expressions "Je m'en doutais" et "dans leur cas" sont d'une importance capitale, la première renvoyant à la perception de la simulation, la seconde à l'introduction de la simulation dans le récit, les deux expressions à l'intérieur d'une même intervention d'Anne Desbaresdes, étant inséparables. L'expression "dans leur cas" suppose qu'il y a un autre cas. Cet autre cas ne peut être que celui d'Anne et Chauvin déjà inscrit dans une interminable série de parallèles avec l'autre couple. Et comme Chauvin ne tue pas "effectivement" Anne, le parallèle annoncé demeure, grâce à la simulation. Quant à la proposition "Je m'en doutais", elle indique qu'Anne perçoit tout cela et, du fait qu'elle le dise, agit en narratrice. Et bien que, précédant immédiatement la phrase d'Anne, il y ait celle du narrateur: "Anne Desbaresdes feignit un étonnement exagéré" (MC, 41). Dans le contexte, Anne et le narrateur sont confondus.

Au chapitre VI, Chauvin vient de parler à Anne du meurtrier qui ne devait plus savoir s'il préférerait sa femme vivante ou morte, le narrateur perçoit alors et exprime la simulation, de façon implicite toujours: "Anne Desbaresdes se replia sur elle-même, le visage hypocritement baissé mais pâli" (MC, 62). Déjà, au chapitre III, le narrateur affirmait: "Elle eut un sourire d'une hypocrite timidité" (MC, 29). L'hypocrisie d'Anne (et l'insistance avec

laquelle le récit la dénonce) met en évidence la fausseté qui habite le contexte dans lequel évoluent les personnages. Ainsi est soulevé l'aspect "apparence", "réplique", "jeu" de la simulation. En pointant la duplicité d'Anne, le narrateur fait allusion à la simulation. L'hypocrisie d'Anne et la simulation sont liées.

Bien que la description des lieux où s'entassent les mornes journées de la vie d'Anne Desbaresdes parvienne dans le récit grâce à Anne elle-même et à Chauvin, c'est le narrateur qui informe le lecteur de la réaction qu'entraînent chez Anne certains commentaires concernant sa vie dans cette maison du boulevard de la Mer: "Sa voix la quitta. Le tremblement des mains recommença un peu" (MC, 42) et "Le même émoi la brisa, lui ferma les yeux" (MC, 44), puis "Elle s'arrêta, les yeux encore fermés par la peur" (MC, 44) et "Ses mains recommencèrent à trembler, mais pour d'autres raisons que la peur et que l'émoi dans lequel la jetait toute allusion à son existence" (MC, 44). Cette frayeur vient de ce que la monotonie de son existence la conduit à désirer la mort.

Le narrateur est si près d'Anne dans la perception des événements, des lieux et des autres personnages, que son discours finit par s'intercaler dans celui d'Anne, ce qui donne, à l'intérieur d'un même paragraphe: "- Oui. - Anne

Desbaresdes serra ses poings, se força au calme. - Mais il est si petit encore, si petit" (MC, 58). Du strict point de vue formel, il y a là, dans le texte, des traces d'un rapprochement du discours d'Anne et de celui du narrateur. Ou alors, la fusion et la confusion apparaissent au maximum, dans cette phrase étonnante de la page dix-neuf ("Elle l'ignorait, dit-elle") où le récit est carrément fermé à l'autonomie des deux perceptions, Anne parlant d'elle-même à la troisième personne, d'une part, le narrateur rapportant les paroles d'Anne sans employer le "je", dans une étrange combinaison de style direct et de style indirect, d'autre part. De plus, cette phrase marque, en filigrane, la rêverie d'Anne: auteure de sa rêverie, elle s'y inclut comme personnage et peut alors se désigner par le pronom "elle".

C'est généralement le narrateur qui dit l'émoi et la peur d'Anne. Mais qui la voit ou la perçoit, cette peur: est-ce Anne ou le narrateur? En fait, c'est Anne et le narrateur. Ce dernier se présente comme un double d'Anne dans la mesure où elle est tantôt personnage, tantôt narratrice. Ces réflexions conduisent aux frontières qui séparent le champ de la perspective et celui de la voix, mais cela est nécessaire ici pour démontrer que, dans le non-dit narratif, se dissimulent des indices qui prouvent la rêverie d'Anne.

Plus de la moitié du chapitre VII est traitée au style indirect, ce qui implique la présence importante d'un narrateur qui inscrit également son point de vue dans les dialogues: "- C'est peut-être cette fleur, ose-t-on avancer, dont l'odeur est si forte? /.../ - C'est peut-être cette fleur, insiste-t-on, qui écoeure subrepticement?" (MC, 73) et "- Trésor, dit-on" (MC, 75). L'utilisation du pronom "on", dans les phrases au style direct, comme dans celles au style indirect ("On ne lui répondit pas" (MC, 76), par exemple), met l'accent sur les différences de perception. Il est évident que des visions s'opposent. Le "on" exclut la personne qui parle. A la page soixante-huit, le narrateur parle d'ailleurs "du saumon des autres gens". C'est le narrateur qui prononce ce "on", tout en s'assurant de le rendre risible et méprisable, comme ici: "On les choisit belles et fortes, elles feront front à tant de chère" (MC, 72), mais c'est un "on" qui est perçu autant par Anne que par le narrateur. De même, le "on" qui excuse le retard d'Anne auprès des invités, comme celui qui ne répond pas aux excuses d'Anne, concerne sans aucun doute la société décrite et implicitement décriée, et aussi, fort probablement, son mari; mais, comme dans l'exemple précédent, ce "on" dit par le narrateur est perçu d'un même angle, commun au narrateur et à Anne.

Ce qui est étonnant, c'est le parti pris du narrateur. L'ironie n'est jamais neutre. Evidemment, en exprimant la perception qu'a la société outragée de la conduite d'Anne, le narrateur laisse voir sa propre perception à propos du jugement de cette société. Qu'il décrive la bienséance ritualisée, parfaite et absurde de cette société effrayante et effrayée par ses propres normes, ou "l'honneur à vif" (MC, 67) des domestiques, il ridiculise cette même société en marquant combien il ne l'approuve pas et, ce faisant, il insiste sur le fait qu'il lui est étranger. Tout en se démarquant de la communauté mondaine, le narrateur l'associe, d'une certaine façon (teintée de dégoût), à une catégorie de créatures non humaines dont le saumon est une variété: "Lentement, la digestion commence de ce qui fut un saumon. Son osmose à cette espèce qui le mangea fut rituellement parfaite" (MC, 69). Il dit encore: "L'autre victime attend" (MC, 71), en parlant du canard à l'orange qui sera servi.

En utilisant l'ironie, le narrateur implique le lecteur. Des phrases aussi violentes, pour ne pas dire vitrioliques, que: "Les femmes sont au plus sûr de leur éclat. Les hommes les couvrirent de bijoux au prorata de leurs bilans" (MC, 70) et "Le plat reste cependant encore devant elle, un temps très court, mais celui du scandale"

(MC, 73) (11), maximisent leur effet dans la mesure où elles sont reçues par la complicité amusée ou la désapprobation outragée du lecteur, et justifient leur utilité dans le texte en ce que l'ironie, qui leur donne sens, constitue une clé importante pour ouvrir la porte du non-dit, d'abord au niveau narratif de la perspective, puis, par ricochet, sur le plan de l'histoire racontée.

Une telle ironie relève de la subjectivité du narrateur qui perçoit les choses. Que signifie cette subjectivité? Exprime-t-elle l'exaspération, l'agressivité? Sa violence n'a d'égale que celle de l'ennui, de la douleur, de l'impuissance et du désespoir d'Anne. Aucun autre personnage qu'elle n'est en situation de voir les gens, les actions et les événements du récit de façon aussi sensible. Tout au long du récit, il se tisse, progressivement, une association entre elle et le narrateur, ce qui apparaît évident à l'analyse de la perspective, et il est permis d'affirmer que le narrateur et elle ont le même point de vue

(11). Et plusieurs autres phrases encore:

"Leurs épaules nues ont la luisance et la fermeté d'une société fondée, dans ses assises, sur la certitude de son droit, et elles furent choisies à la convenance de celle-ci. La rigueur de leur éducation exige que leurs excès soient tempérés par le souci majeur de leur entretien /.../ Elles se purlèchent de mayonnaise verte, comme il se doit..." (MC, 72); "...elles lèvent de même leurs bras nus, délectables, irréprochables, mais d'épouses" (MC, 72); "La dévoration du canard commence. Sa graisse va se fondre dans d'autres corps" (MC, 73).

en ce qui concerne toutes les informations essentielles du récit, cela étant confirmé au chapitre VII par le parti pris du narrateur. Un narrateur aussi partial ne peut donc qu'être partie prenante de l'histoire, et correspondre à un personnage: Anne Desbaresdes.

S'il n'est pas de mise de confondre fait de voix et fait de perspective (qui, elle, relève du mode), il n'est pas interdit d'identifier le narrateur, bien qu'il s'agisse là d'activité de voix, si cela contribue à atteindre l'objectif de mieux saisir la perspective en particulier et le récit dans sa globalité.

9. Sans dire (12)

En quoi, alors, le fait de considérer Anne comme narratrice permet-il de mieux comprendre le récit dans sa globalité? Cette constatation répond à diverses interrogations posées au cours de l'analyse. L'"excès de l'information implicite sur l'information explicite" (F, 213) est déjà message qui donne au lecteur les moyens d'apprendre la rêverie non dite de son personnage principal, rêverie dans laquelle sont introduits divers éléments réels

(12). "Le récit en dit toujours moins qu'il n'en sait, mais il en fait souvent savoir plus qu'il n'en dit" (F, 213).

de sa vie d'ennui, et dans laquelle s'insère la simulation implicite impliquant l'amour et la mort.

C'est le fait que la rêverie se déroule pendant la leçon de piano qui justifie le titre. "Moderato cantabile" convient davantage à une leçon de musique qu'à un meurtre. Il tient plutôt du comique, en effet, d'affubler de ce titre, qui signifie modéré et chantant, l'ouvrage grave qui raconte, entre autres choses, l'histoire de rencontres amoureuses dans un café. On ne peut affirmer ici que le titre est vraiment ce que Ricardou appelle l'antinomie du texte (13) puisque le récit présente quand même deux leçons de piano (14) et qu'il mime ce qu'il dit: "Les données du cadre spatio-temporel deviendront un des refrains du roman" (15).

Grâce aux leçons de piano, Anne échappe à sa routine ainsi qu'à la société qu'elle pourrait qualifier

- (13). Ce qui est le cas par exemple pour L'automne à Pékin de Boris Vian où il n'est question ni d'automne, ni de Pékin, et de La cantatrice chauve de Ionesco, pièce dans laquelle on ne rencontre jamais le personnage évoqué par le titre.
- (14). "Cette subversion du titre rejoint l'euphémisme qui s'accomplit /.../ par l'action /.../ d'une synecdoque" (Jean Ricardou Nouveaux problèmes du roman, Paris, Seuil, 1978, p. 149-150).
- (15). Judith Kauffman, "Musique et matière romanesque dans Moderato cantabile de Marguerite Duras", Etudes littéraires, Québec, 1982, no 15, p. 98.

d'indigeste. C'est un moyen pour elle de survivre à l'indifférence du temps. Elle dit, comme dans un cri, à son enfant: "- Il faut apprendre le piano, il le faut" (MC, 10). A partir de "Anne Desbaresdes baissa la tête, ses yeux se fermèrent dans le douloureux sourire d'un enfantement sans fin" (MC, 13), elle entre dans la rêverie qui engendre le récit, métaphore de l'enfantement. Et, confirmant cette métaphore, Anne dira, dans sa rêverie, en parlant du hêtre qui se trouve devant sa fenêtre: "Mais parfois, son ombre est comme de l'encre noire..." (MC, 41) (16). Le récit parle de lui-même. Comme à toute rêverie se mêlent des éléments de la réalité dans laquelle la rêverie prend racine, Marguerite Duras utilise des lieux et des noms réels dans les histoires racontées dans plusieurs de ses ouvrages (notamment dans Un barrage contre le Pacifique /1950/ et dans La vie matérielle /1987/), et Anne met en scène des personnes de son entourage, y compris elle-même et

(16). L'ombre du hêtre recoupe l'ombre de l'être: le mari d'Anne, par exemple, qui n'a pas plus de poids qu'une apparence dans l'histoire. Mais cette ombre comme de l'encre renvoie aussi à l'écriture, au récit où la rêverie paraît comme une ombre par opposition à un récit qui raconterait par exemple les aventures "réellement" vécues par le personnage.

son enfant (17). Cela lui fait dire, précisément au sujet de son fils, qu'elle croit l'avoir inventé.

Chauvin, parce qu'il renvoie à un inconnu de la réalité d'Anne, participe davantage de son imaginaire à elle: "Anne Desbaresdes fixa cet homme inconnu sans le reconnaître, comme dans le guet, une bête" (MC, 64). Ailleurs, encore, on indique que Chauvin n'est pas un intime d'Anne: "Anne Desbaresdes boit, et ça ne cesse pas, le Pommard continue d'avoir ce soir la saveur anéantissante des lèvres inconnues d'un homme de la rue" (MC, 71). Chauvin peut être issu des groupes d'hommes qu'Anne observe de sa fenêtre. Il a la distance qu'impose l'anonymat de l'homme de la rue. Un homme inconnu qu'elle ne reconnaît pas, "la saveur / .../ des lèvres inconnues d'un homme de la rue", voilà qui montrerait que Chauvin est moins entièrement tiré de sa vie réelle à elle qu'un produit de son imagination. Plus que tout homme qu'elle connaîtrait parfaitement, celui qu'Anne "invente" possède l'inconnu de tout ce qui n'origine pas totalement de sa réalité concrète. Elle le fait se mouvoir dans sa rêverie, l'y fait participer, le fait imaginer. Elle lui fait dire à plusieurs reprises: "j'imagine" et "je

(17). Dans La Poétique de la rêverie, Bachelard remarque: "Il est des heures dans la vie d'un poète où la rêverie assimile le réel lui-même. Ce qu'il perçoit est alors assimilé. Le monde réel est absorbé par le monde imaginaire", p. 12.

ne sais rien", ce à quoi elle réplique: "c'est faux, c'est faux ce que vous dites". Elle lui fait même jouer le rôle de l'amant qu'elle pourrait avoir ou du mari qu'il aurait pu être, l'associant souvent à l'enfant et l'impliquant continuellement dans sa mort simulée. Dans sa rêverie, Anne ne peut s'empêcher d'inscrire le contexte qui a suscité la monotonie et l'absurdité de sa vie toute tournée vers son enfant et dans laquelle son mari, réduit à une ombre, est à peu près absent. Anne invente Chauvin (18) en même temps qu'elle lui prête des paroles. Autrement dit, il n'apparaît pas dans la réalité concrète du personnage principal, mais uniquement dans sa pensée. "Se créer un monde à son propre désir, inventer des amours, peupler ses rêveries de personnages fictifs - nous ne sommes pas loin de la rêverie fabulatrice de Rousseau." Cette phrase que Robert J. Morrissey écrit au sujet de Clélie: Histoire romaine, de Mlle de Scudéry, paru en 1622, pourrait également convenir à la rêverie d'Anne dans Moderato cantabile (19).

Anne Desbaresdes s'est donc "inventé", à une leçon de piano, une rêverie de quatre-vingt-quatre pages à recommencer, comme une fuite dans l'interminable de ses

(18). Comme elle croit avoir inventé son fils.

(19). Robert J. Morrissey, La Rêverie jusqu'à Rousseau: Recherches sur un topos littéraire, Lexington, French Forum Publishers, 1984, p. 56.

jours et ses nuits sans cesse pareils dans leur ordre comme dans leur contenu: "- En dehors de ces passages, les journées sont à heure fixe. /.../ Les repas, toujours, reviennent. Et les soirs" (MC, 61). La brièveté du texte, d'ailleurs, reflète la durée d'une rêverie: vraisemblablement, le voyage intérieur est plus bref même que le plus rapide des déplacements dans l'espace concret.

Le caractère décousu des dialogues, les expressions étonnantes, les ellipses, le coq-à-l'âne constant, certaines paroles transformées en véritable délire (20), demeurent plus pertinents et vraisemblables dans l'antre de la rêverie du personnage qu'à l'intérieur du cadre de sa vie consciente. En effet, dans l'enclos de l'imagination, peuvent circuler des idées plus ou moins cohérentes, selon un ordre plus ou moins anarchique (21). Ce lieu abstrait des profondeurs de l'âme humaine convient également à

(20). A la limite, et au risque d'être compté parmi "les jusqu'aboutistes du fonctionnalisme" (NDR, 32) par Gérard Genette, on peut même mettre les coquilles dans le texte sur le compte de la volonté d'illustrer le désordre de la rêverie dans laquelle l'orthographe importe moins que le style ou la cohérence: "Ue /sic/ remorqueur" (MC, 19) et "les paupières fermées d'une /sic/ homme de la rue" (MC, 73), à moins qu'il faille voir là des effets d'esthétique?...

(21). Dans son article "Roman: la fascination du vide" paru dans L'Arc, M. Borgomano écrit (p. 43): "...ce n'est pas le seul Ravissement/1964/, mais toute une série de romans durassiens, de Moderato cantabile à L'Amour /1971/, qui peut être lue comme le récit d'un délire".

l'élaboration d'une simulation d'Anne qui associe l'amour et la mort. Ces passages bizarres, qui étonnent à la première lecture, se vêtent de vraisemblance dans les frontières de la rêverie qui, pour n'être pas explicite, n'en possède pas moins ses traces dans le récit.

La superposition intégrale des visions d'Anne et du narrateur dénonce la rêverie. Cette trahison de la perspective permet d'élucider certains points obscurs(22) et de saisir a posteriori leur sens dans le récit. On dira donc, pour résumer les conclusions de l'analyse de la perspective, que le récit est d'abord focalisé sur Anne et qu'il est en focalisation interne fixe, puisque toute la rêverie découle de l'imagination et du seul point de vue d'Anne Desbaresdes.

10. Un mot: la lettre

Le sens du récit apparaît encore à partir d'éléments aussi minuscules que la lettre qui, elle, compose la chair du texte de la même manière que la macro-structure narratologique en constitue le squelette.

(22). Ainsi peut se justifier l'omniscience sélective du narrateur.

Ainsi, on lit souvent un mot qui annonce et révèle tout: annoncer. Dans ce verbe, sont inscrits le prénom d'Anne et le "on" (du chapitre VII) dont les points de vue s'opposent. Rejeté par Anne et par le narrateur, le "on" se réfugie graphiquement ou phoniquement à l'intérieur de signifiants nombreux (dont plusieurs sont essentiels au récit): ponctua, répondre, ronde, ronronnement, étonna, obstinationn, blondeur, longue, raison, chanson, monde, façon, expression, génération, leçon, saumon, saision, sonatine, ombres conjuguées, consommation, etc. Sans doute peut-on identifier dans le nom "patronne" la fusion en un mot-valise de "on" et d'"Anne".

Un personnage, qu'on pourrait qualifier de subalterne par rapport à Anne, ne bénéficie pas moins du privilège de participer à ces jeux avec les mots. Cependant, au lieu de voir son nom apparaître intégralement chez d'autres signifiants, il devra se contenter d'une inscription partielle. Au milieu du texte, cette union sera signée à l'intérieur d'un mot possédant un statut certain dans le récit. Chauvin verra alors la deuxième moitié de son nom glisser explicitement dans le "vin" qu'il boit à chaque rencontre avec Anne. Et dans le contexte du non-dit de ce récit, rien n'interdit d'entendre que ce "vin" soit "chaud".

Le silence du récit sur l'histoire laisse sans nom au moins deux personnages: le mari d'Anne et son fils. Mais ils sont associés l'un au hêtre par l'intermédiaire de l'ombre, l'autre à divers personnages ou objets selon différents contextes phrastiques: à Chauvin par les mains, à Anne par la sonatine (anagramme de "soit Anne"), par le soleil qui renferme la cinquième note de la gamme et qui joue dans les cheveux de l'enfant, par le rouge du bateau promis par sa mère et qui rappelle la couleur du vin, des lèvres de Chauvin, du tricot de la patronne, du ciel des crépuscules. L'enfant est encore relié au boulevard de la Mer où sa mère précisément le ramène tous les soirs.

Le récit revient toujours à Anne. Comme il revient toujours également au temps. Ses deux priorités, il les inscrit dans ce qui serait l'équivalence d'une rime ou d'une assonance en poésie, soit dans la redondance phonique que crée et recrée le son "an". Le nombre de mots dans lesquels on peut isoler les lettres "an" ou "am" impressionne. Et encore davantage si on ajoute les "en" ou "em". Paradoxalement, malgré la multiplication obsédante des phonèmes en/an, le lecteur peut ne pas les entendre ou ne pas les voir à la première lecture à cause de la linéarité de la prose: enfantement, flânant, commanda, manteau, avancée, grandis, instant, ancienne, géante, dansait, ballants, repentante, anéantissante, importante, vivante,

planta, océan, abandonna, étrangère, resseemblante, couchant, étincelant, chanson, cantabile, tremblement, temps, convenance, enfantine, auparavant, enfant, etc. L'utilisation rituelle du son en/an engendre ainsi une mélodie comparable à la musique subliminale. En effet, le récit y dissimule des messages qui ne sont pas immédiatement perceptibles sur le plan sémantique. Ces redondances, que je qualifierais de "chroniques", répondent aux premiers constituants du récit: le thème et le personnage principal. Par contre, dans leur dimension phonique, ces répétitions, soutenues dans leur effet par la brièveté des phrases, proposent au récit le rythme quelque peu incantatoire des litanies ou des berceuses. La sonatine du tréfonds des âges envahit alors tout le récit: moderato cantabile. Le titre de l'ouvrage renvoie donc autant à la manière dont l'histoire est racontée qu'à l'histoire même.

PARTIE II

LE NON-DIT NARRATOLOGIQUE TEMPOREL

Il y a une sorte d'annonciation dans la musique d'un temps à venir où on pourra l'entendre (1).

La rêverie implicite du personnage principal de Moderato cantabile, apparue au cours de l'analyse de la perspective, est d'abord et avant tout, comme l'ensemble de l'ouvrage d'ailleurs, liée au thème principal: le temps (2). Cette thématique temporelle est inscrite évidemment dans le vocabulaire et dans l'histoire racontée, mais elle possède aussi d'envahissantes racines au sein même de la narration. C'est l'évolution de la temporalité narratologique qu'étudie cette deuxième partie.

Le non-dit narratologique temporel renvoie à l'implicite que recèle le récit dans son traitement de la temporalité. Il faut ainsi entendre par "narration l'acte

(1). Marguerite Duras et Michelle Porte, Les lieux de Marguerite Duras, Paris, Minuit, 1977, p. 29.

(2). Bachelard dit de la rêverie qu'elle "nous aide à échapper au temps". Poétique de la rêverie, p. 13.

narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle /le récit/ prend place", par "récit /.../ le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même" et par "histoire le signifié ou contenu narratif" (F, 72).

Il s'agit de comparer le temps de l'histoire et le temps du récit à travers certains procédés de narration. L'analyse de ces relations temporelles entre l'histoire et le récit est réalisée à partir des trois points d'observation que sont l'ordre (comparaison entre l'ordre d'apparition des événements dans le discours narratif et l'ordre des mêmes événements dans l'histoire), la durée (rapport entre la durée des jours, mois, années, etc. des événements de l'histoire et la longueur du texte) et la fréquence (confrontation entre les reprises de l'énoncé et celles de l'histoire).

CHAPITRE IV

Ordre (1)

Les événements de l'histoire que raconte le récit de Moderato cantabile, dans un ordre tout à fait achronique, renvoient constamment aux temps les plus divers. Nous allons de tel instant ponctuel de l'histoire (2) à la nuit universelle des temps immémoriaux (3), en passant par des cycles ou des décennies.

-
- (1). "Etudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre du succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect" (F, 78-79).
 - (2). "L'enfant le suivit des yeux pendant un moment, le temps de le voir se poser sur un arbre" (MC, 27) ou "Dans l'instant qui suivit son départ, les mains de Chauvin s'approchèrent de celles d'Anne Desbaresdes" (MC, 60) et "Le plat reste cependant encore devant elle, un temps très court, mais celui du scandale" (MC, 73).
 - (3). "Elle venait du tréfonds des âges, portée par son enfant à elle" (MC, 54).

Considérons la rêverie, même implicite, d'Anne Desbaresdes comme étant le récit premier, c'est-à-dire le récit dont dépendent les trois micro-récits qu'on pourrait encore appeler "récits seconds" ou "récits intérieurs", celui des rituelles visites au café avec Chauvin, celui de la réception chez les Desbaresdes et celui des leçons de piano de l'enfant chez Mademoiselle Giraud.

Ces trois événements qui font l'objet d'une narration plus détaillée appartiennent au temps présent de l'histoire, plus près du moment de la rêverie, tandis que les faits sur lesquels on insiste moins, comme le mariage d'Anne par exemple, sont reliés à un passé plus ou moins lointain. Autrement dit, quand la rêverie s'inspire de la vie actuelle d'Anne, le récit est plus loquace, et moins bavard s'il s'agit de relater des événements qui remontent à plus de dix ans.

1. Reconstitution temporelle hebdomadaire

A même les cours de piano et les soirées mondaines, éléments réels de la vie d'Anne auxquels la rêverie s'alimente, se construit l'événement fictif qu'est la simulation à double caractère mortuaire et amoureux. Anne situe sa rêverie dans le cadre approximatif d'une semaine de sa vie et y construit l'élaboration de cette simulation

dans le désordre chronologique et dans le fouillis des divers événements de sa vie.

Comment peut-on reconstituer, dans l'ordre diégétique, la série de promenades de l'héroïne dont parle le récit? Ces sorties se situent à l'intérieur des limites à peu près hebdomadaires et l'un des rares repères qui soit explicitement fixe, c'est la leçon de piano qui est donnée le vendredi. Anne imagine donc une suite de rencontres au café, mais comme aucune rêverie n'est strictement linéaire, elle bifurque tantôt vers des faits passés, tantôt vers les leçons de piano de l'enfant, mêlant à cela le souvenir des repas mondains auxquels elle est tenue d'être présente. Dès lors, la temporalité se trouve extrêmement pervertie.

Quel est ce "temps mensonger et irrégulier" (MC, 77) dont il est question ici? Bien sûr, il s'agit de la température, mais dans un ouvrage où se multiplient les réseaux de répétitions, de miroirs, faut-il s'étonner de trouver au mensonge et à l'irrégularité du temps météorologique un équivalent diégétique, la rêverie, et un pendant narratif, le désordre du temps du récit? La rêverie d'Anne est quelque peu mensongère dans la mesure où cette activité mentale, qui ne relève pas totalement du conscient, transforme plus ou moins la réalité concrète. Surtout que s'y faufilent une simulation et des délires. Le temps du

récit, lui, trouve son irrégularité dans un jeu chronologique où il faut voir comment s'organise la succession des jours de la semaine qui traversent la rêverie d'Anne.

Les premières constatations que l'on peut faire sont résumées dans le tableau des deux pages suivantes:

Chap.	Pages	Evénement	Lieu	Jour
I	7-16	Leçon de piano	Appartement de Mademoiselle Giraud	Vendredi
II	17-26	Rencontre avec l'homme	Café	Samedi
III	27-37	Rencontre avec l'homme	Café	Lundi
IV	38-47	Rencontre avec l'homme désormais nommé Chauvin	Café	Mardi
V	48-56	Leçon de piano	Appartement de Mademoiselle Giraud	Vendredi
VI	57-66	Rencontre avec Chauvin	Café	Vendredi
VII	67-76	Réception	Résidence des Desbaresdes	Vendredi
VIII	77-84	Rencontre avec Chauvin	Café	Dimanche

Extraits significatifs dans la reconstitution temporelle des événements	Références Chap.	Pag.
<p>"Les leçons de piano? Le vendredi, une fois par semaine. Hier" "... plus d'un an que je vous vois passer, une fois par semaine, le vendredi, n'est-ce-pas? Le vendredi, oui"</p>	II	25
<p>"Le lendemain..." "Justement, hier à cette heure-ci, j'étais chez Mademoiselle Giraud." "C'était un samedi."</p>	II II II	17 18 21
<p>"Il y a maintenant trois jours, dit l'homme." "Il faisait plus clair que trois jours avant."</p>	III III	29 36
<p>"Le lendemain encore" "- Je vais revenir, dit-elle. - Demain."</p>	IV IV	38 46
<p>"Il y a maintenant sept jours, dit Chauvin. - Sept nuits, dit-elle comme au hasard /.../ - Sept nuits, répéta Chauvin." "Ca va être la huitième nuit."</p>	VI VI	58 64
<p>"Elle arriva ce soir plus tard encore qu'hier, bien après ses invités."</p>	VII	68
<p>"Anne Desbaresdes ne revint que le surlendemain de sa dernière promenade sur le port."</p>	VIII	77

On remarque que ce n'est pas le récit du premier chapitre qui dit à quel jour de la semaine se déroule son action. Cette information temporelle n'est donnée qu'aux deux chapitres suivants alors que le récit parle des habitudes d'Anne dont celle d'accompagner son fils à sa leçon de piano, le vendredi. On apprend donc rétrospectivement à quel moment de la semaine se passe l'événement du cours de musique. Conséquemment, on peut déduire que la deuxième leçon, au chapitre V, a lieu un vendredi.

Si le récit du premier chapitre ne précise pas sa situation dans l'espace temporel hebdomadaire, il tend à indiquer par contre, dès la première page, à quel moment de la journée il se tient: "L'enfant, immobile, les yeux baissés, fut seul à se souvenir que le soir venait d'éclater" (MC, 7), puis "Le rose de la journée finissante colora le ciel" (MC, 9) et "Le crépuscule commença à balayer la mer" (MC, 11). Nombreux sont les passages qui, explicitement ou implicitement, situent le récit de la leçon de piano à la fin de la journée (4).

(4). Cette remarque vaut également pour le chapitre V: "L'heure fléchit vers le soir..." (MC, 52), "...sensiblement la lumière du jour diminua" (MC, 55), "Dans dix minutes en effet, s'évanouirait tout à fait de l'instant toute couleur du jour" (MC, 55).

On trouve cependant un segment temporel, un seul, qui situe la même action, cette leçon de piano, en plein milieu de l'après-midi: "Dans le temps qui suivit ce propos, le bruit de la mer entra par la fenêtre ouverte. Et avec lui, celui, atténué de la ville au coeur de l'après-midi de ce printemps" (MC, 8). Une leçon de piano d'une heure pendant laquelle l'enfant voit le soir éclater ne peut avoir lieu à la fois le soir et en plein coeur de l'après-midi. Ce genre d'indication temporelle, non conforme au reste du récit, qui sème la confusion en brouillant la piste de la temporalité, est un effet de la rêverie. Et par rapport à l'ensemble de la narration, ce passage, se trouvant ainsi au début du texte, préfigure non seulement une temporalité pervertie, mais une perturbation générale du récit. C'est en ce sens qu'il faut entendre les conversations entre Anne et Chauvin où le discours se fait et se défait, ou encore certaines phrases sans ponctuation et avec peu de cohérence, proches du "délire", laissant le lecteur complètement à l'extérieur de ce qui est raconté.

La première de ces rencontres entre Anne et Chauvin fait l'objet du récit au chapitre II. Déjà une forme d'instabilité s'installe puisqu'il n'y aura pas, alors, d'ambiguïté au sujet du temps. On lit d'abord "le lendemain", puis "Justement, hier à cette heure-ci, j'étais

chez Mademoiselle Giraud" (MC, 18) (5), enfin une phrase tout à fait explicite: "C'était un samedi" (MC, 21) (6). Contrairement à ce qui se passait au premier chapitre, le récit arrive ici à la transparence totale et nous permet de faire un pas dans la reconstitution du temps de la semaine.

C'est par déduction, encore, qu'on situe le chapitre III. A partir de deux phrases, l'une plutôt au début du chapitre et l'autre à la fin, on peut affirmer que la rencontre dont il est question n'a pas eu lieu la fin de

- (5). Cette phrase, en plus d'orienter le lecteur dans le temps hebdomadaire, indique que le récit des deux chapitres est situé, pour les deux jours, en fin de journée. Cela vaut pour cette autre phrase: "Le lendemain /.../ à l'heure déjà passée où chaque vendredi ils allaient dans ce quartier, / - Viens, dit Anne Desbaresdes à son enfant" (MC, 17). Au sujet de l'heure toujours, le récit sera tantôt très précis: "Six heures déjà, annonça la patronne" (MC, 22), tantôt plus vague avec trois phrases dont l'une contient le mot "crépuscule", comme au premier chapitre: "L'enfant, traqué par le crépuscule, revient une nouvelle fois vers eux" (MC, 24) et les deux autres le mot "couchant": "Le couchant était si bas maintenant qu'il atteignait le visage de cet homme" (MC, 24) et "L'intérieur de sa bouche s'emplit de la dernière lueur du couchant" (MC, 25-26). Ces remarques valent aussi pour le chapitre III: "Le mur du fond de la salle s'illumina du soleil couchant" (MC, 33) et "Avec le crépuscule, la brise commença à balayer la ville" (MC, 36).
- (6). D'autres passages nous confirment la situation temporelle hebdomadaire du récit au chapitre II: "Une sirène retentit qui annonçait la fin du travail pour les équipes du samedi" (MC, 22), "J'y ai pensé de plus en plus hier soir, dit Anne Desbaresdes, depuis la leçon de piano de mon enfant. Je n'aurais pas pu m'empêcher de venir aujourd'hui, voyez" (MC, 22) et "Le vendredi, une fois par semaine. Hier" (MC, 25).

semaine: "Il y a maintenant trois jours, dit l'homme" (MC, 29) et "Il faisait plus clair que trois jours avant" (MC, 36) (7). Cela nous amène au lundi.

On peut réaliser un bref calcul semblable à celui antérieurement effectué pour suivre, dans la semaine, le récit du chapitre IV. "Le lendemain encore" signifie "mardi" d'après le contexte temporel établi au paragraphe précédent (8).

Jusqu'ici, il a été relativement facile de reconstituer le temps qui traverse la rêverie du personnage principal. Mais, après quatre chapitres, les pistes pourraient se

-
- (7). Il est intéressant de noter que cette phrase, où il est question du temps, oriente le lecteur à l'intérieur de cette sorte de reflet du temps météorologique qu'est le temps narratif.
- (8). Aux chapitres III et IV, le récit insiste pour marquer précisément le moment du jour par la fin du travail des ouvriers de l'arsenal: "Les usines ferment dans un quart d'heure" (MC, 32) et "Dans un quart d'heure, ce sera la fin du travail..." (MC, 41). Au chapitre II, cette information était donnée si différemment en deux phrases séparées par une troisième: "Une sirène retentit qui annonçait la fin du travail pour les équipes du samedi. Aussitôt après, la radio s'éleva en rafale, insupportable. /- Six heures déjà, annonça la patronne" (MC, 22). Ce passage précise, pour les chapitres suivants, l'heure à peu près exacte de la fin du travail des ouvriers de l'usine. Nous avons vu, antérieurement, les chapitres II et III donner de l'information d'ordre temporel (au sujet du chapitre I, par exemple); ici le récit a un mouvement inverse, c'est-à-dire que c'est le chapitre II qui apporte un renseignement pour la suite du récit.

mêler: au milieu du texte, à la fin du chapitre IV (mardi), Anne et Chauvin s'entendent pour se revoir le lendemain:

"- Je vais revenir, dit-elle. / - Demain" (MC, 46). Donc le récit annonce que la prochaine rencontre aura lieu mercredi. Saura-t-on ce qui est arrivé entre ce mardi et le vendredi du chapitre suivant, le cinquième, dans lequel défilent les temps les plus divers, entre le passé du "tréfonds des âges" (MC, 54) et l'avenir de l'enfant qui répond distraitement "moderato cantabile" à une question sur la mesure de la sonatine. Si Anne a rêvassé (nous sommes toujours dans la rêverie) d'une rencontre le lendemain, mercredi, voire même d'une rencontre, le surlendemain, jeudi, le récit, pour sa part, au chapitre V, décrit bien un vendredi, puisque c'est la leçon de piano. Pourtant, au chapitre VII, il y aura un passage pour faire croire qu'on pouvait être jeudi au chapitre IV: "Elle arriva ce soir plus tard encore qu'hier, bien après ses invités" (MC, 68). Comme il est dit le vendredi (chapitre VII), ce retard d'hier renvoie à jeudi. Mais, on l'a vu précédemment, le chapitre IV se passe le mardi. Le récit laisse donc entendre qu'Anne pourrait être allée au café le mercredi, qu'elle pourrait y être allée aussi le jeudi et qu'elle est rentrée très tard chez elle, mais il ne raconte pas ces deux jours. Il conduit le lecteur au vendredi. Au creux de cette ellipse qui se localise au milieu du texte, on pourrait donc imaginer deux rencontres entre Anne et Chauvin. Ce fait d'ordre

diégétique que le récit n'explicite pas trouve quelque écho, au milieu du chapitre V, dans: "En son milieu, le trou noir de leurs ombres conjuguées se dessina" (MC, 33). Le récit n'en dira pas plus. C'est d'ailleurs le plus loin qu'il puisse aller, car cette union d'Anne et de Chauvin, qui se trouve le fait de la rêverie d'Anne, n'est pas "réellement" arrivée. Le récit peut donc la laisser passer comme des "ombres conjuguées".

On accepte ces ellipses dans lesquelles s'insèrent des contradictions (et en cela "mensongères") parce qu'elles perforent la temporalité à l'intérieur du récit d'une rêverie. Elles ne sauraient traverser un récit où l'action se déroulerait dans le temps consciemment vécu des personnages sans détruire la crédibilité du récit. Il est normal que le récit d'une rêverie soit marqué par la discontinuité temporelle et par quelque discordance entre les faits relatés.

Le vendredi est également le jour des chapitres VI et VII. Pour le sixième, le récit le confirme doublement en ces extraits:

- Il y a maintenant sept jours, dit Chauvin
- Sept nuits, dit-elle comme au hasard /.../
- Sept nuits, répéta Chauvin (MC, 58)

et

Ca va être la huitième nuit (MC, 64) (9).

D'autres passages affirment indirectement que nous sommes le vendredi: celui où Chauvin déclare avoir entendu la leçon de piano et même les gammes, par exemple. Et puis, ce soir-là, Anne converse plus longtemps que d'habitude avec Chauvin, au café qu'elle quittera tardivement (10). Cela permet au récit de la faire arriver en retard à la réception décrite au chapitre VII.

Le lecteur sait que l'avant-dernier chapitre se passe le vendredi parce que, d'une part, Anne le révèle par cette phrase du chapitre précédent: "Je pourrais vous dire que je suis en retard sur l'heure du dîner si je compte tout le chemin que j'ai à faire. Et aussi, j'oubliais, que ce soir il y a dans cette maison une réception à laquelle je suis tenue d'être présente" (MC, 61), d'autre part, le retard sur

(9). Chauvin maintient l'instabilité de son discours en affirmant "Sept jours" et en répétant indifféremment après Anne "Sept nuits".

(10). Le récit insiste sur ce retard en le mettant en évidence dans de très nombreux passages: "Le crépuscule s'était tellement avancé que seul le plafond du café recevait encore un peu de clarté" (MC, 59-60) et "Déjà sept heures, prévint la patronne" (MC, 61), ou encore "La nuit avait envahi définitivement la ville" (MC, 63).

lequel on insiste tant au chapitre VI (11) est souligné(12) et mis de nouveau en évidence au chapitre VII par l'ivresse d'Anne durant toute la réception.

Il y a aussi qu'au chapitre V (qui, faut-il le rappeler, se passe également le vendredi) on voit Chauvin qui "regarda l'heure, s'étira d'aise et fredonna la sonatine dans le même temps que l'enfant qui jouait" (MC, 55). Or, au chapitre VII, Chauvin "a de nouveau ce chant entendu dans l'après-midi" (MC, 75). Ici, le récit n'est pas suffisamment explicite pour qu'on puisse affirmer catégoriquement que la mélodie de la sonatine est bien "ce chant entendu dans l'après-midi" et que Chauvin chante actuellement. D'autant plus que dans une phrase semblable et qui concerne une chanson entendue par Anne (13), l'action est située dans le café. Mais on ne peut pas non plus dire que ce n'est pas l'air de la sonatine que Chauvin a aux

(11). "Vous allez arriver plus tard que d'habitude dans cette maison, vous y arriverez plus tard, peut-être trop tard, c'est inévitable" (MC, 61), "Vous savez que vous ne pourrez faire autrement que d'y arriver en retard, vous le savez?" (MC, 61), "Le temps passe, dit Chauvin. Vous êtes de plus en plus en retard" (MC, 62), "- Quand le retard devient tellement important..." (MC, 62).

(12). "Anne est en retard, excusez Anne" (MC, 68).

(13). "Une chanson lui revient, entendue dans l'après-midi dans un café du port..." (MC, 72). Encore un écho dont est truffé le récit.

lèvres au chapitre VII puisqu'il l'a effectivement fredonné déjà, comme on l'a vu précédemment.

D'autres passages jumelables des chapitres VI et VII nous autorisent à considérer que le dîner chez les Desbaresdes se déroule dans la soirée ou la nuit du vendredi. Ainsi, au chapitre VI, Anne "remit ses cheveux d'un désordre profond" (MC, 65) et, au chapitre VII, Anne "passe légèrement la main dans le désordre blond de ses cheveux comme elle le fit tout à l'heure, ailleurs" (MC, 68). De la même manière, d'autres phrases du chapitre VII, dont celle-ci: "Elle vient de l'autre bout de la ville, de derrière les môles et les entrepôts à huile, à l'opposé de ce boulevard de la Mer /.../ où un homme lui a offert du vin jusqu'à la déraison" (MC, 70), rappellent ce qui s'est passé au chapitre VI, dans l'après-midi du même jour, soit l'ivresse graduelle d'Anne au café où elle boit du vin avec Chauvin. La dernière phrase citée dans le présent paragraphe donne sens à des expressions telles les "ombres conjuguées", le "désordre des cheveux" d'Anne.

Le récit du dernier chapitre, comme celui du quatrième, s'ouvre sur un long texte dont le sujet est la température, le temps. Sans être explicite, il permet de placer la dernière rencontre entre Anne et Chauvin un dimanche. A l'instar des personnages principaux de Moderato cantabile,

on pourrait dire alors "Il y a maintenant neuf jours, neuf nuits. Ca va être la dixième nuit".

En fin de récit, reviennent les trois mots qui, tout au long, ont marqué le temps du récit en relation avec l'instant du jour qui lui correspondait: le crépuscule, le couchant et la sirène des usines qui proclame la fin du travail pour les ouvriers.

2. Sonatine du tréfonds des âges

A l'intérieur du récit de la rêverie de l'héroïne au sujet des leçons de piano, des rencontres dans un café et d'une réception, on peut recueillir des événements qui concernent directement ou indirectement la vie d'Anne. Le récit les présente parfois de façon telle qu'il semble plutôt vouloir insister sur leur durée. En voici une liste, débarrassée des répétitions et du contexte des trois événements qui font durer le récit (leçons, rencontres, réception), selon leur ordre d'apparition. Le lecteur apercevra grosso modo non seulement la vie du principal personnage, mais aussi un temps très étendu qui déborde vers le passé ou vers l'avenir:

1. Allusion à la naissance de l'enfant:

"L'étonnement de Anne Desbaresdes, quand elle regardait cet enfant, était toujours égal à lui-même depuis le premier jour" (MC, 26-II);

2. Mariage d'Anne:

"C'est dans cette maison qu'on vous a épousée il y a maintenant dix ans?" (MC, 31-III);

3. Allusion à l'avenir de l'enfant:

"J'oubliais de vous dire combien je voudrais qu'il soit déjà grand, dit Anne Desbaresdes" (MC, 32-III);

4. Orage:

"L'année dernière, pendant un orage, les vitres se sont cassées" (MC, 33-III);

5. Réception chez les Desbaresdes:

"- Au rez-de-chaussée il y a des salons où vers la fin mai, chaque année, on donne des réceptions au personnel des fonderies" (MC, 34-III);

6. Durée inhabituelle du beau temps:

"Dans la ville, ce temps, si précocement beau, faisait parler /.../ en raison de sa durée inhabituelle /.../ Anne Desbaresdes traversa ce temps..." (MC, 38-IV);

7. Dernière réception annuelle:

"Au mois de juin de l'année dernière, il y aura un an dans quelques jours" (MC, 42-IV);

8. Arrivée d'Anne dans la maison:

"Quand je suis arrivée dans cette maison, les troènes y étaient déjà" (MC, 43-IV);

9. Vie d'autres femmes dans cette maison:

"Beaucoup de femmes ont déjà vécu dans cette même maison qui entendaient les troènes, la nuit, à la place de leur coeur" (MC, 43-IV);

10. Début de la carrière de Mademoiselle Giraud:

"comme elle faisait d'habitude depuis trente ans d'enseignement" (MC, 50-V);

11. Nuit des temps:

"Elle écoutait la sonatine. Elle venait du tréfonds des âges, portée par son enfant à elle" (MC, 54-V);

12. Début des cours de piano impliquant la sonatine de Diabelli:

"Il y a un mois qu'il est dessus" (MC, 54-V);

13. Début des cours de piano:

"Je me suis mis dans la tête qu'il fallait qu'il sache la musique, vous comprenez, depuis deux ans" (MC, 58-VI);

14. Prochaines vacances d'Anne et de son fils:

"Je lui ai promis des vacances dans un pays chaud au bord de la mer. Dans quinze jours" (MC, 62-VI);

15. Achat du plat d'argent:

"Sur un plat d'argent à l'achat duquel trois générations ont contribué" (MC, 67-VII);

16. Mois à venir:

"D'autant que la brise qui l'accompagnait était marine, molle, très ressemblante à celle qui soufflerait certains jours, dans les prochains mois" (MC, 77-VIII);

17. Semaine à venir:

"A partir de cette semaine, d'autres que moi mèneront mon enfant à sa leçon de piano chez Mademoiselle Giraud" (MC, 78-79-VIII).

Dès le premier coup d'oeil, on s'aperçoit que le temps du récit ne peut aucunement coïncider avec celui de la diégèse. En indiquant la chronologie de l'histoire par des lettres à côté de la numérotation que nous venons d'attribuer (selon l'ordre d'apparition dans le récit), la lettre "A" correspondant à l'événement le plus ancien, le désordre temporel entre le récit et l'histoire s'observe encore mieux: A 11 - B 9 - C 15 - D 10 - E 2 - F 8 - G 1 - H 13 - I 12 - J 5 - K 7 - L 4 - M 6 - N 17 - O 14 - P 16 - Q 3.

La remarque vaut autant pour les événements appartenant au passé qu'à l'avenir. Il n'y a cependant rien d'étonnant

à ces "anachronies narratives" (14) puisqu'elles s'inscrivent dans le cadre d'une rêverie qui ne peut être linéaire ou régulière, et ce d'autant plus qu'elle dure un plutôt long moment. Une rêverie comme celle-ci risque moins qu'une autre de tracer un mouvement temporel rectiligne dont la durée n'excéderait pas quelques secondes.

(14). Il faut entendre par "anachronies narratives /.../ les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit" (F, 79).

CHAPITRE V

Durée

1. Durée inhabituelle

Genette explique ainsi la durée:

la vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur: celle du texte mesurée en lignes et en pages (F, 123).

Toute comparaison du temps du récit et du temps de l'histoire reste approximative. D'une part, mesurer le temps du récit par celui de la lecture demeure une opération qui ne peut prétendre à la précision scientifique puisque le temps de lecture varie selon les individus. D'autre part, le temps de la diégèse est également difficile à évaluer exactement, car l'histoire ne l'indique pas. Comment peut-on mesurer rigoureusement la durée d'une rêverie qui est par

surcroît implicite? On peut tenter de le faire, mais les résultats ne seront jamais qu'approximatifs. La brièveté du texte permettra alors de réaliser un temps de lecture dont on pourra dire qu'il est susceptible d'équivaloir à la durée de la rêverie d'Anne Desbaresdes (1). On affirmera que la durée de l'histoire est à peu près égale à la durée du récit. Les quatre-vingt-quatre pages de Moderato cantabile peuvent compter en lecture rapide entre une heure et une heure et demie, soit une durée plausible pour une rêverie.

Mais la rêverie d'Anne Desbaresdes n'est que le récit premier et elle contient ce que j'ai appelé des récits intérieurs ou seconds, c'est-à-dire des récits subordonnés au récit premier. La simulation d'un meurtre lors des rencontres au café, la réception chez les Desbaresdes et les leçons de piano sont des récits intérieurs. Ils sont des éléments d'une structure plus globale, c'est-à-dire des parties du tout qu'est la rêverie.

On peut mettre en rapport la durée de ces événements qui composent la rêverie et la longueur du récit qui les raconte. Cela est plus facile que de mesurer exactement la durée d'une rêverie dont l'histoire ne précise pas la longueur puisqu'elle est implicite. Les trois récits

(1). L'économie du texte est un des soutiens, temporel celui-là, de la vraisemblance de la rêverie.

intérieurs qui occupent la rêverie s'enracinent dans une comptabilité de neuf jours.

2. Jeux du temps

De la durée du récit on pourrait dire:

On en parlait maintenant avec le sourire, comme on l'eût fait d'un temps mensonger qui eût caché derrière sa pérennité quelque irrégularité qui bientôt se laisserait voir et rassurerait sur le cours habituel des saisons de l'année (MC, 77).

Mais il s'agit ici du temps printanier remarquablement beau dont la clémence dure exceptionnellement. La presque totalité de la page soixante-dix-sept est consacrée à la question météorologique. "Parler de la pluie et du beau temps" signifie, dans le langage familier, "exprimer des propos sans importance". C'est précisément ce qui se produit du point de vue diégétique au début des chapitres IV et VIII. Ces paragraphes, en décrivant si longuement le beau temps qui persiste, insistent sur le cycle des saisons représenté ici par le printemps. Ce dernier est traduit par le jeu des nuages et du soleil (2). Mais pour la diégèse, les séries temporelles des générations, des décennies et des

(2). Le soleil dicte également le cycle quotidien. Le récit fait constamment allusion à la couleur et à la position du soleil au terme des jours. Il en sera question au moment d'analyser la fréquence.

années ne sont pas moins représentatives que celle des saisons. Pourtant, le récit consacre plus de lignes successives au beau temps qui dure et accorde plus d'espace continu aux saisons. Le cycle des jours, lui, accapare plus d'espace dans l'ensemble du texte que celui des saisons, mais il est disséminé, par petites touches, tout au long du récit. Il attire différemment l'attention. C'est la fréquence qui le met en évidence. Les apparitions concernant le cycle des jours sont brèves, mais si elles prennent plus d'espace dans le texte, c'est tout simplement qu'elles sont plus nombreuses.

Comme les saisons ne jouent pas de rôle différent des années ou des décennies dans la diégèse, on peut se demander quelle est la raison de leur traitement particulier. Lorsque le récit parle des saisons, c'est par l'intermédiaire du beau temps et de sa durée. Derrière la banalité du sujet, un sens caché est à découvrir vers d'autres niveaux de lecture. En fait, on ne met l'accent sur les saisons que de façon indirecte. L'objectif premier n'est pas de parler des saisons, mais de mettre en relief le temps (3). Le traitement narratif, à la fois particulier et multiple, de la temporalité est un moyen d'inscrire le temps comme le thème principal du récit, thème entier, global, qui

(3). Des quatre saisons, le printemps, qui contient le mot "temps", n'est-il pas le mieux mis en évidence?

se multiplie autant qu'il se divise et s'infiltré aux différents niveaux de la narration. Dans la mêlée des redondances qui construisent le récit, on rencontre un écho au temps météorologique, un équivalent à ce beau "temps mensonger qui /cache/ derrière sa pérennité quelque irrégularité" (MC, 77): le temps narratif. C'est dans leur rapport au temps de l'histoire que les ellipses temporelles du récit trouvent leur qualité mensongère.

Cette phrase: "Il y a maintenant trois jours, dit l'homme" (MC, 29), permet, comme on l'a vu, de situer le chapitre III un lundi. Entre ce chapitre et le précédent, qui se déroule le samedi, il y a forcément un dimanche, mais il ne laisse aucune trace concrète dans le récit. Cette ellipse d'un jour est la première que l'on aperçoit dans le schéma suivant (4):

-
- (4). Les cônes en pointillé représentent les ellipses, c'est-à-dire les segments temporels diégétiques auxquels ne correspond aucun fragment de discours narratif, et les autres cônes indiquent des temps de l'histoire qui possèdent un vis-à-vis dans le temps du récit. Dans les rectangles, figurent les numéros des chapitres et, sous eux, le nombre de pages qui leur sont allouées. Les jours de la semaine sont identifiés par les deux premières lettres de leur nom.

Ve	Sa	Di	Lu	Ma	Me	Je		Ve		Sa	Di				
##	##	..	##	##		#	#	..	##				
#	#	#	#	#	#	#	#	#	#	#	#				
#	#	#	#	#	#	#	#	#	#	#	#				
#	I	#	II	#			#	V	#	VI	#	VII	#	VIII	#
#	#	#	#	#	#	#	#	#	#	#	#	#	#	#	#
(10)	(10)		(11)	(10)				(9)	(10)	(10)				(8)	

Deux autres ellipses trouent le temps du récit. Elles sont l'une de deux jours consécutifs, mercredi et jeudi, entre les chapitres IV et V, l'autre d'un jour, samedi, après le chapitre VII, alors que le récit enchaîne avec un dimanche implicite au chapitre VIII. La présence envahissante des ellipses s'observe d'autant mieux qu'elle est assurée en trois points différents du récit.

Généralement, donc, une section d'une journée dure un chapitre d'environ dix pages. Il y a cependant une exception: au deuxième vendredi, le temps diégétique de la journée occupe plus d'espace dans le texte (chapitres V-VI-VII) qu'ailleurs dans le récit. Ce dernier réduit alors de trois fois sa vitesse de croisière puisqu'il met trois chapitres à parcourir le vendredi alors qu'autrement il maintient une vitesse constante d'un chapitre par jour. Comme si le récit s'était épuisé à taire en ellipse centrale (mercredi-jeudi) des rencontres secrètes entre Anne et Chauvin. Pour le récit, la façon d'insister à peine sur ces rencontres sans bien sûr les dévoiler explicitement consiste bien à ralentir un peu son rythme, à traîner, à ne pas

repartir à la même vitesse afin de donner au lecteur un indice qui lui permette d'explicitier le contenu du non-dit à propos des mercredi et jeudi silencieux. La durée exceptionnelle du texte concernant le vendredi aux chapitres V-VI-VII, en plus de correspondre aux hésitations de la rêverie à quitter un de ses sujets les plus substantiels, l'amour, inscrit dans le temps (5), est donc à relier avec les événements non dits du mercredi et du jeudi. On peut s'interroger sur le contenu de ces événements. Le récit ne nous a-t-il pas habitué à sa discrétion en ce qui concerne les libertés de son personnage principal: les hommes évitent de porter leur regard sur la femme adultère et le désir des amants se réalise dans une simulation où se fondent la mort et l'amour.

Avec la question des ellipses soulevée dans l'étude de la durée, tout comme celle des répétitions qui concernent la fréquence, débattue au chapitre suivant, nous rejoignons cette affirmation de Genette: "Le général est au coeur du singulier et /.../ le connaissable au coeur du mystère" (F, 69), car, c'est bien dans le récit, au creux de situations ponctuelles, que reposent les clés de sa construction et de sa signification.

(5). Sous la tutelle thématique temporelle, on retrouve divers sous-thèmes dont la passion, la mort, l'enfance, la rêverie, l'amour.

CHAPITRE VI

Fréquence et structure

...Duane Michals en affrontant le temps par la photographie, en le mettant en scène comme une fiction, en jouant à la représenter par une suite d'instants successivement éclipsés, s'est rendu compte, comme le disait Bergson, que ce n'est pas le temps qui passe. Mais nous-mêmes (1).

La fréquence, cet autre lieu où s'étudie le temps comme thème ultime de Moderato cantabile, fait référence aux relations entre les récurrences du récit et celles de la diégèse. C'est également là que se perçoit et qu'est consolidée la structure spiroïdale du récit. La répétition, qui est l'acte constructeur du récit, rappelle, conformément aux événements constitutifs de la diégèse, l'infini du

(1). Patrick Roegiers, "Duane Michals, l'autoportrait du temps", L'art et le temps. Regards sur la quatrième dimension, Paris, Albin Michel, 1985, p. 259.

temps. Cette dimension temporelle est symbolisée implicitement par la structure spiraloïdale.

1. Cent dires

Le récit rend compte des habitudes qui composent la rêverie, donc l'histoire d'Anne, mais il ne le fait pas toujours de la même façon. Par exemple, à chaque leçon de piano, Mademoiselle Giraud dit à l'enfant la signification de "moderato cantabile": "Je te l'ai dit la dernière fois, je te l'ai dit l'avant-dernière fois, je te l'ai dit cent fois, tu es sûr de ne pas le savoir?" (MC, 7), le récit rapportant synthétiquement cette habitude en une seule phrase elle-même répétitive autant dans la forme que dans le contenu. A la deuxième leçon de piano, il n'y aura qu'une allusion à cette habitude précise qui découle de l'entêtement de l'enfant, mais l'obstination, elle, soulevée au chapitre I, sera reprise au chapitre VI sous le prétexte des gammes.

Gérard Genette résume par "1R/nH" (F, 147) le fait qu'une scène qui revient ainsi à plusieurs reprises dans l'histoire ne soit racontée qu'une seule fois. Il nomme ce récit "itératif" (F, 148). C'est également dans cette catégorie qu'il faut classer l'extrait suivant: "A cette fenêtre, à cette heure-là de la journée, toujours on lui

souriait. On lui sourit" (MC, 27) où le récit, encore, ne passe qu'une seule fois sur un fait redondant au niveau diégétique. Il n'y reviendra plus, même pas de façon allusive ou autrement indirecte.

D'autres éléments répétitifs de la vie d'Anne ne sont nommés qu'une seule fois par le récit de la rêverie ou brièvement décrits: les repas qui reviennent sans cesse, les hommes qu'Anne regarde passer de sa fenêtre et qui prennent le car l'hiver à cause du froid, le sommeil de l'enfant, la nuit, derrière une porte.

2. Dire plusieurs fois un fait d'une fois

Les répétitions du récit concernent trois événements qui touchent la vie d'Anne dont deux ne peuvent se répéter de toute façon, puisqu'ils impliquent une naissance (celle de son fils) et la mort (celle des femmes de la maison des Desbaresdes, celle de la femme dans le café). Le troisième n'a eu lieu également qu'une seule fois: le mariage d'Anne avec le directeur d'Import Export et des Fonderies de la Côte. Ici, "les récurrences de l'énoncé ne répondent à aucune récurrence d'événements": "nR/lH" (F, 147).

Le mariage d'Anne et la naissance de son fils font l'objet de quelques retours de la part du récit, mais ce

dernier ne les multiplie pas exagérément et, de plus, il introduit quelques variantes. Les reprises apparaissent moins obsessionnelles que celles des nombreux passages relatifs à la mort.

La partie du récit concernant la mort, importante en nombre de pages, se construit essentiellement à partir de l'événement du meurtre dans le café repris une multitude de fois dans le cadre d'un second événement, avec lequel il finit par se confondre: les rencontres entre Anne et Chauvin à l'occasion desquelles est simulé le meurtre.

L'un des procédés qui augmente l'effet de répétition dans le traitement du meurtre, c'est le parallélisme constant entre les deux couples d'amants. Ce parallélisme, d'ailleurs, m'incite à utiliser le terme "mort", plus général que "meurtre" et qui convient donc davantage à l'analyse du récit d'une rêverie dont le thème ultime est le temps.

3. Force et forme répétitives

On rencontre un troisième type de relation de fréquence où les répétitions du récit correspondent à celles de l'histoire, peu importe le nombre. On l'appelle le récit "singulatif" ou "singulier" dans la terminologie de Genette

qui résume ainsi la situation narrative: "lR/lH" ou "nR/nH" (F, 146).

Ainsi quand le vendredi passe dans l'espace temporel de la rêverie, le récit chaque fois reprend longuement (un chapitre) la leçon de piano dont nous savons qu'elle a lieu ce jour-là. Le récit revient également sur les cinq rencontres d'Anne et de Chauvin au café avec, encore ici, un chapitre par rencontre.

L'une des plus étonnantes séries de répétitions jumelées dans le récit et dans l'histoire, qui touche au moins une trentaine de pages, renvoie aux descriptions du soleil dans le firmament de chaque fin de jour. Le soleil, comme la mesure dans la sonatine de Diabelli, marque explicitement les jours dans le récit. Mais ces innombrables répétitions soulèvent une question: en plus de l'heure, que donne à lire le soleil de Moderato cantabile? Ces retours l'inscrivent dans le temps universel et lui font illustrer la structure du récit. Le soleil et le récit, dans leur mouvement répétitif, imitent une forme universelle reconnue de tous les temps: la spirale. Dans son article intitulé "La spirale: nature et mysticisme", Gérard Barrière remarque:

Des anciens Crétois aux premiers chrétiens, l'homme a toujours su que les signes de force du cosmos s'agençaient en volutes, en entrelacs complexes d'infinies spirales: la vague et la prière, infiniment répétée, avaient la même forme et également la même force (2).

Si le récit revient aussi fréquemment et aussi régulièrement sur la couleur et la position du soleil, c'est qu'il désigne cet astre comme l'horloge universelle qui compte et rythme le temps humain, le temps de tous les êtres, des choses, du cosmos dans le temps absolu, infini qu'est l'éternité. Le soleil, horloge du temps universel et motif du temps comme thème d'un récit répétitif, s'inscrit donc harmonieusement dans la structure qui rappelle la spirale.

4. Structure spiroïdale

La spirale est signe de l'énergie, tour à tour destructrice et créatrice (3).

Dans le récit comme dans l'éternité, les recommencements peuvent être tantôt des agents de création, tantôt des éléments destructeurs lorsqu'ils suggèrent l'idée négative de la fin, de la rupture, du désordre. Ainsi les

(2). Gérard Barrière, "La spirale: nature et mysticisme", Connaissance des arts, Paris, 1975, no 278, p. 54.

(3). Ibid., p. 48.

éternels retours du soleil, s'ils rassurent au sujet du bon fonctionnement de l'univers, n'en expriment pas moins pour chacun de nous l'inévitable compte à rebours. Le temps est à la fois ouvert et fermé. Il accorde à Anne d'échapper à la monotonie de sa vie par la rêverie, mais il vient l'y bousculer. Elle est toujours effrayée. Il la maintient dans une perpétuelle ambivalence. Elle souhaite et craint la mort. C'est pour l'enfant que le temps est le plus indulgent, encore qu'il le traque dans le crépuscule, mais il n'aura pas sur lui d'effets psychologiquement néfastes. De même, dans leur contexte de reprise, les énoncés narratifs répétitifs peuvent être à la fois négatifs et positifs. Ils sont défavorables lorsqu'ils maintiennent une sorte de piétinement, de stagnation, en niant des sections de l'histoire déjà avancées ou en reprenant toujours les mêmes choses. De ce fait, le récit se construit d'une histoire dont la vérité n'est jamais assurée, cependant les éternelles redondances non seulement produisent le récit, mais elles lui donnent sa structure. Il imite le temps dans son mouvement de fermeture et d'ouverture.

S'il tourne en rond, sur la base de ses récurrences, le récit n'en progresse pas moins pour autant. Ce faisant, il adopte la configuration de la spirale qui est "le résultat de l'opération combinée de deux mouvements, la rotation

d'une part, l'expansion ou la contraction d'autre part" (4). Dans le récit, le mouvement rotatif est surtout imprimé par le procédé répétitif et l'expansion est réalisée par la production même du texte, c'est-à-dire l'enchaînement des phrases qui le créent, l'agrandissent, le tout se renouvelant à chaque lecture, chaque fois qu'un lecteur traverse le texte. De même au niveau diégétique a-t-on la même idée d'une vie construite par des retours. Anne Desbaresdes voit se succéder les jours de réception, de cours de musique, "les repas toujours reviennent" (MC, 60).

La structure spiralée du récit apparaît dans le texte de diverses façons. Elle est au coeur même du récit parce qu'elle s'y inscrit constamment, au fur et à mesure de sa création, à cause du procédé de base de la narration. Comment le récit peut-il échapper à la structure spiroïdale quand son unité constructive fondamentale est la répétition à partir de laquelle il devient? La spirale précisément

(4). Ibid., p. 48.

Bachelard affirme (La psychanalyse du feu, Paris, Gallimard, 1949, p. 32) que "La rêverie travaille en étoile. Elle revient à son centre pour lancer de nouveaux rayons". Or, dans plusieurs mythologies, l'étoile rejoint cette figure du cercle qui inspire la rotation. Par exemple "L'étoile polaire joue /le/rôle /.../ de centre absolu autour duquel, éternellement, pivote le firmament" G. Champeaux et S. Sterckx, Introduction au monde des spirales, Paris, 1966 (cité par Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, p. 418).

manifeste l'apparition du mouvement circulaire sortant du point originel; ce mouvement, elle l'entretient et le prolonge à l'infini: c'est le type de lignes sans fin qui relie incessamment les deux extrémités du devenir... (La spirale est et symbolise) émanation, extension, développement, continuité cyclique mais en progrès, rotation créationnelle (5).

Tout comme le procédé de création du récit, son thème, le temps, appelle la figure de la spirale. Le temps à cause duquel et à travers lequel Anne Desbaresdes rencontre Chauvin dans une rêverie. En ce lieu qu'est la rêverie, l'impression d'échapper au temps n'est qu'une illusion: Anne y est non seulement poursuivie, mais totalement dévorée par le temps via l'amour et la mort. Ce n'est pas elle qui déjoue le temps, mais celui-ci qui se joue d'elle. Cela accentue la suprématie du temps et contribue à fixer l'idée de l'infini dans la structure du récit.

(5). G. Champeau et S. Sterckx, Introduction au monde des spirales, Paris, 1966, cité par Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, p. 906-907.

CONCLUSION

Ce que l'on voit provient de ce qui n'est pas apparent (1).

La structure d'un récit ne s'observe pas du premier coup d'oeil, pas plus, évidemment, que les mécanismes de la narration desquels elle découle et qu'il convient particulièrement d'étudier dans un texte comme Moderato cantabile élaboré à partir du non-dit. Plus souvent qu'autrement, le contact de la première lecture n'est pas suffisant pour éclairer les secrets du récit et parfois même, après cette première lecture, il reste encore des mystères non résolus au niveau de l'intrigue. Cela se produit fréquemment pour les ouvrages de la période dite du "nouveau roman". Du point de vue du récepteur, ces ouvrages se reçoivent comme des poèmes, leur sens n'étant pas immédiatement saisissable.

Il faut donc reprendre le récit et en quelque sorte le désarticuler afin d'observer comment il est fabriqué et d'en

(1). Phrase de Paul de Tarse, en exergue au texte "L'ordre du jour" de Paul Virilio, dans L'art et le temps. Regards sur la quatrième dimension, p. 55.

saisir le sens ou l'un des sens potentiels. C'est ce que je tente de faire avec le récit de Moderato cantabile, lequel non seulement se prête à ce type de recherche, mais invite le lecteur comme dans une provocation, tant sa façon de dire le tient à distance de ce qu'il raconte. Le récit que j'observe ne se livre pas d'emblée. C'est graduellement que le non-dit se révèle, en sortant des ténèbres de la narration. L'éclairage narratologique me semble adéquat pour l'étude de Moderato cantabile, puisque les "clés" pour comprendre l'histoire racontée sont dissimulées dans la construction même du récit.

A la lumière de quelques éléments de la théorie du récit de Gérard Genette, tirés de Figures III et de Nouveau discours du récit, j'observe, dans le texte de Duras, comment on "non-dit". J'arrive à un sens du texte en démontant certaines articulations narratologiques du récit.

Dans la partie I de ce travail (non-dit narratif modal), l'étude de la distance révèle la simulation d'un meurtre entre Anne Desbaresdes et Chauvin, et l'analyse de la perspective découvre la rêverie d'un personnage, Anne Desbaresdes, rêverie au cours de laquelle se déroule la simulation. Dans la partie II (non-dit narratif temporel), la recherche sur l'ordre, la durée et la fréquence confirme les dires de la partie précédente et expose la structure du

récit, laquelle est inextricablement liée à son thème principal, le temps.

Je ne prétends pas, bien sûr, répondre à toutes les questions que pose ce texte bref, ouvert et fermé par son immense non-dit. Je ne fais qu'explorer le filon narratologique où, me semble-t-il, le comment ou "non-dit" est révélateur. Dans ce récit durassien, à mon avis l'un des plus beaux à cause de sa construction et l'un des plus violents à cause de sa charge émotive, d'autres non-dits qui demeurent silencieux appelleraient d'autres lectures. Ainsi une approche philosophique qui exploiterait la présence du temps ne manquerait pas d'intérêt, tout comme une étude autrement approfondie des personnages, de l'espace et de la structure générale permettrait peut-être d'indiquer à quel genre littéraire appartient cet ouvrage.

Même si on ne parle plus tellement de "genre", pour certains ouvrages tel Moderato cantabile, la question est presque inévitable, car elle est intimement liée à la compréhension du récit. Dans une perspective classique, immédiatement réaliste, le sens de ce récit échappe au lecteur. Si les personnages connaissent des incidents, la façon de les raconter est un événement en soi. Le traitement du sujet oriente le récit en un lieu qui se situe quelque part entre le poème et le roman.

Il faut donc lire les différents éléments de cette fiction avec le double regard de la prose et de la poésie. Il y a dans cet ouvrage ce que Jean-Yves Tadié appelle

un conflit constant entre la fonction référentielle, avec ses tâches d'évocation et de représentation, et la fonction poétique, qui attire l'attention sur la forme même du message (2).

La longueur du texte constitué de parallélismes, le traitement des personnages d'où la description est à peu près absente, les lieux où s'accomplissent de rituelles rencontres donnant au récit une dimension mythique (le récit même et les personnages ne rappellent-ils pas Sisyphe?) l'importance d'un temps se métamorphosant en personnages et en espace,

le déroulement de la narration est un enroulement... /c'est-à-dire que/ phrase identique, moment identique sont toujours différents parce qu'ils sont placés en un autre lieu du texte et chargés de tout ce qui précède: le déroulement rythmique se /faisant/ sous la forme de la spirale (3),

tout cela fait que dans la présente analyse, autant que possible j'évite d'utiliser le mot "roman" pour désigner ce

(2). Jean-Yves Tadié, Le récit poétique, Paris, PUF, 1978, p. 8.

(3). Ibid., p. 10-11.

texte, intuitionnant qu'il s'agit là d'autre chose: si
Moderato cantabile était un récit poétique?

REFERENCES

1. Texte-cible:

Duras, Marguerite. Moderato cantabile. Paris: Minuit, 1958.

2. Autres textes:

Huxley, Aldous. Les portes de la perception. Paris: Ed. Rocher, 1954.

Duras, Marguerite. Un barrage contre le Pacifique. Paris: Ed. Gallimard, 1950.

Duras, Marguerite. La vie matérielle. Paris: Ed. POL, 1987 .

Duras, Marguerite. Le ravissement de Lol V. Stein. Paris: Ed. Gallimard, 1964.

Duras, Marguerite. L'amour. Paris: Ed. Gallimard, 1971.

3. Théorie générale:

Bachelard, Gaston. La poétique de la rêverie. Paris, Presses Universitaires de France, 1965.

Bachelard, Gaston. La psychanalyse du feu. Paris: Gallimard, 1949.

Barrière, Gérard. "La spirale: nature et mysticisme". Connaissance des arts. Paris, 1975, no 278, 46-55.

- Baudson, Michel (Dir.). L'art et le temps. Regards sur la quatrième dimension. Paris: Albin Michel, 1985.
- Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant. Dictionnaire des symboles. Paris: Laffont et Ed. Jupiter, 1982.
- Eco, Umberto. L'oeuvre ouverte. Paris: Seuil, 1965.
- Genette, Gérard. Figures III. Paris: Seuil, 1972.
- Genette, Gérard. Nouveau discours du récit. Paris: Seuil, 1983.
- Lamy, Suzanne. D'elles. Montréal: l'Hexagone, 1979.
- Morrissey, Robert J. La rêverie jusqu'à Rousseau: Recherches sur un topos littéraire. Lexington, French Forum Publishers, 1984.
- Poulet, Georges. Les métamorphoses du cercle. Paris: Flammarion, 1979.
- Ricardou, Jean. Nouveaux problèmes du roman. Paris: Seuil, 1978.
- Ricardou, Jean. Le Nouveau roman. Paris: Seuil, 1973.
- Tadié, Jean-Yves. Le récit poétique. Paris: PUF, 1978.
- Van den Heuvel, Pierre. Parole mot silence. Pour une poétique de l'énonciation. Paris: Corti, 1985.

4. Sur l'oeuvre de Marguerite Duras:

- Alleins, Madeleine. Marguerite Duras. Medium du réel. Lausanne: Ed. l'Age d'Homme, 1984.
- Bajomée, Danielle et Ralph Heyndels (Dir.). Ecrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras. Bruxelles: Ed. de l'Un. de Bruxelles, 1985.
- Borgomano, Madeleine. Duras. Une lecture des fantasmes. Petit Roeult: Cistre, 1985.
- Duras, Marguerite et Xavière Gauthier. Les parleuses. Paris: Minuit, 1974.

- Duras, Marguerite et Michelle Porte. Les lieux de Marguerite Duras. Paris: Minuit, 1977.
- Kauffmann, Judith. "Musique et matière romanesque dans "Moderato cantabile" de Marguerite Duras". Etudes littéraires. Québec, 1982, no 15, 97-112.
- Saporta, Marc (Dir.). L'Arc. (Numéro intitulé: Marguerite Duras). Ed. Le Jas, Le Revest-Saint-Martin, 1985, no 98.
- Tison-Braun, Micheline. Marguerite Duras. Amsterdam: Ed. Rodopi, 1984.